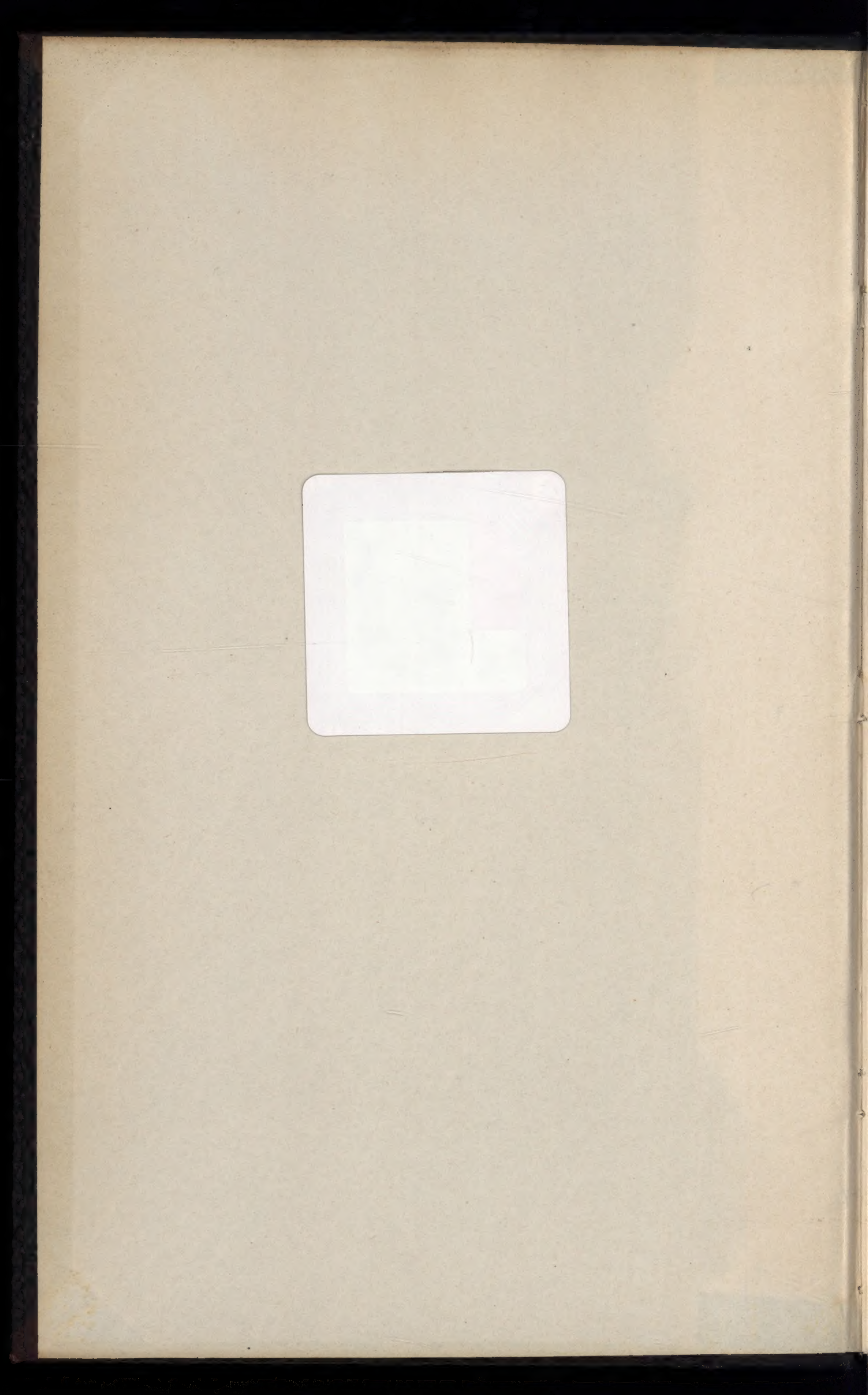
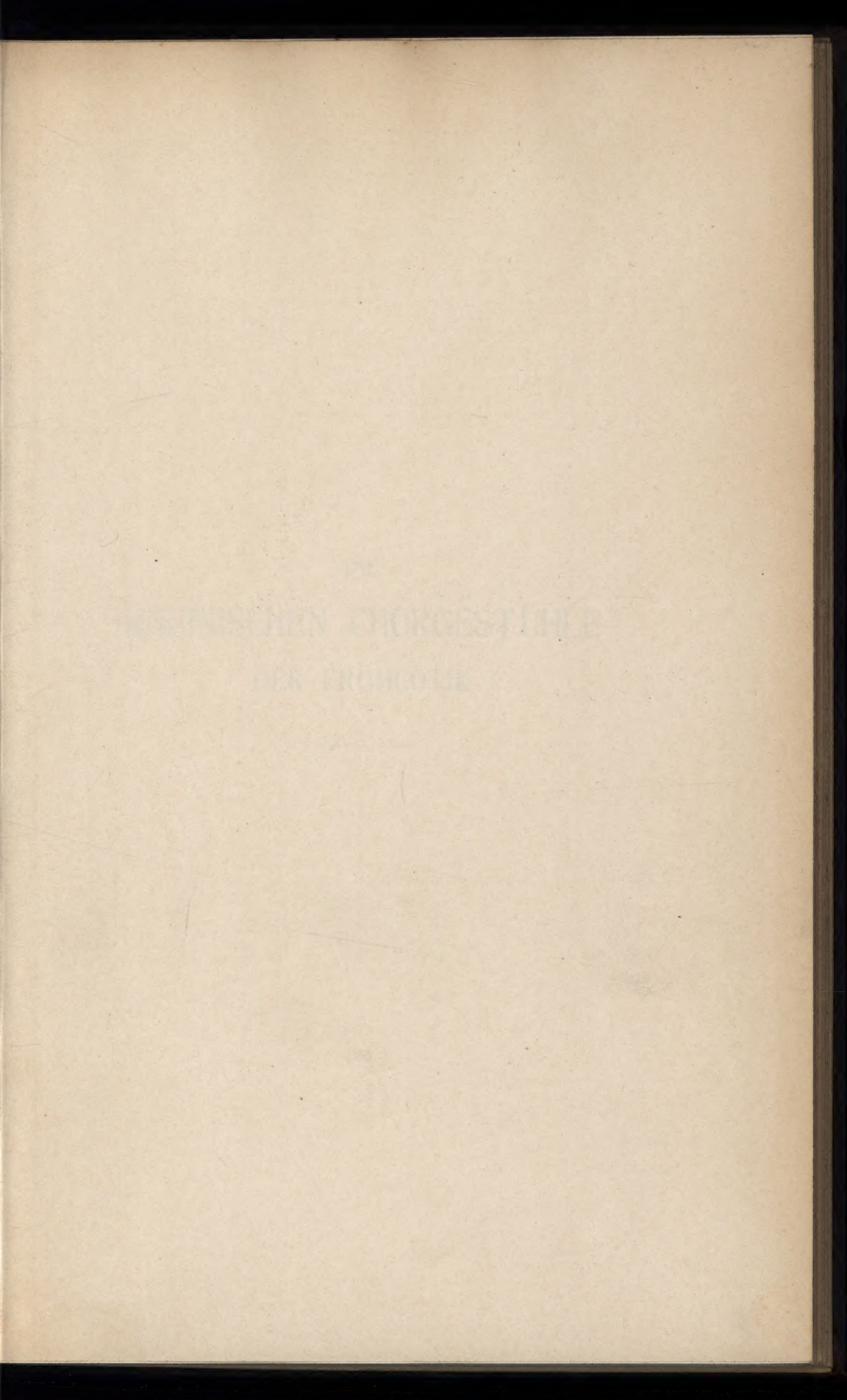
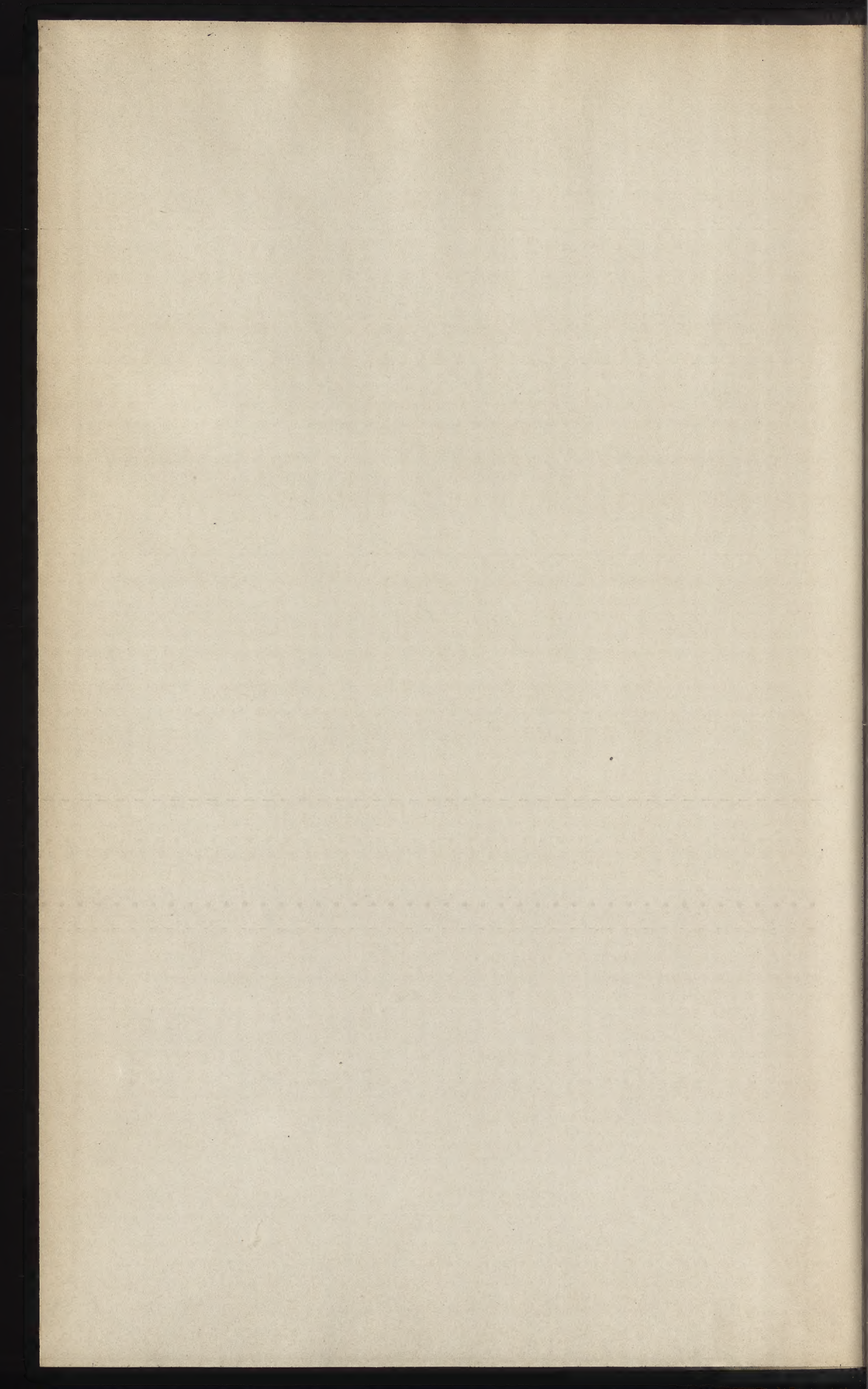


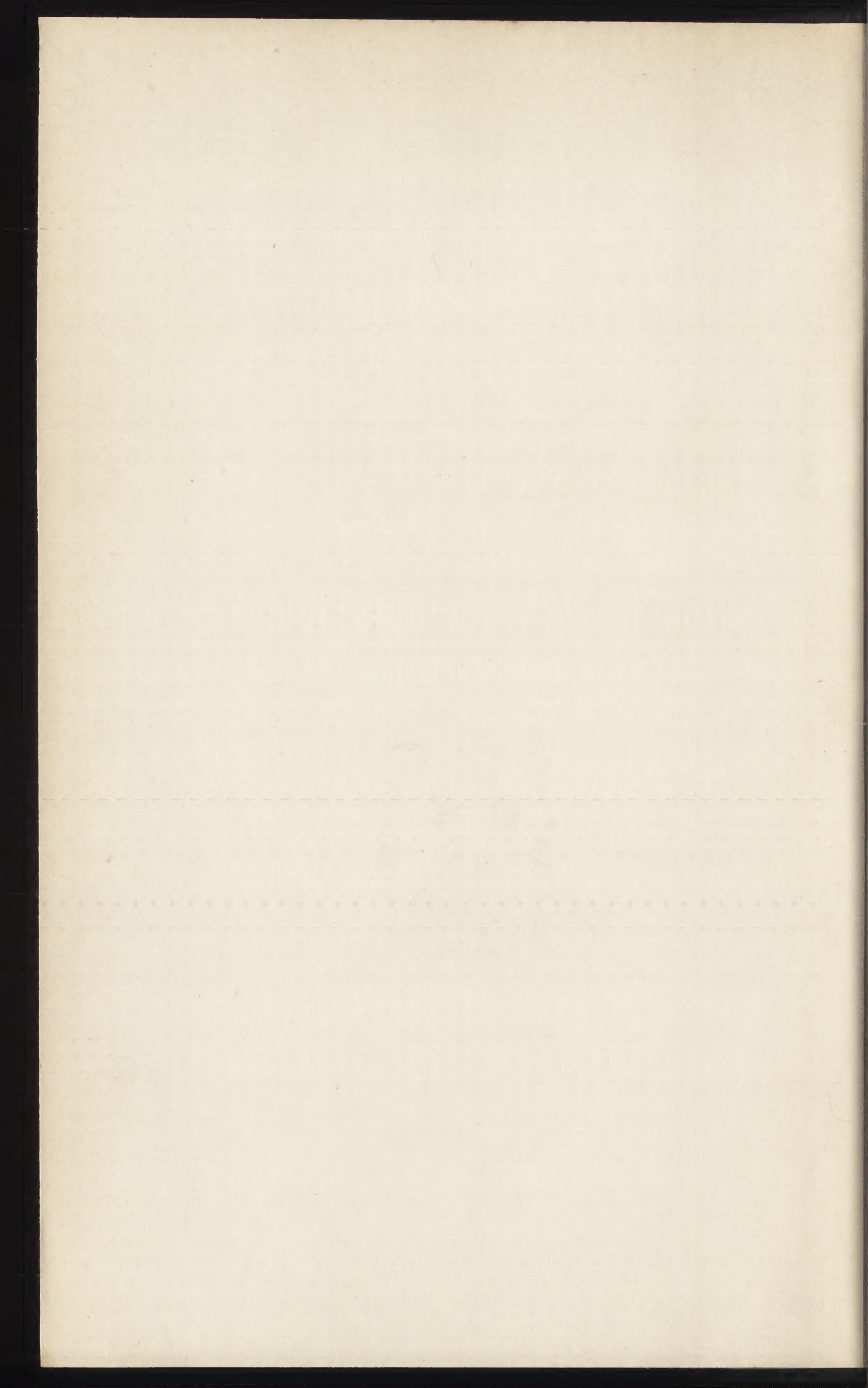




DIE

RHEINISCHEN CHORGESTÜHLE

DER FRÜHGOTIK



STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
113. HEFT.

DIE RHEINISCHEN CHORGESTÜHLE DER FRÜHGOTIK

EIN KAPITEL DER REZEPTION DER GOTIK IN DEUTSCHLAND

VON

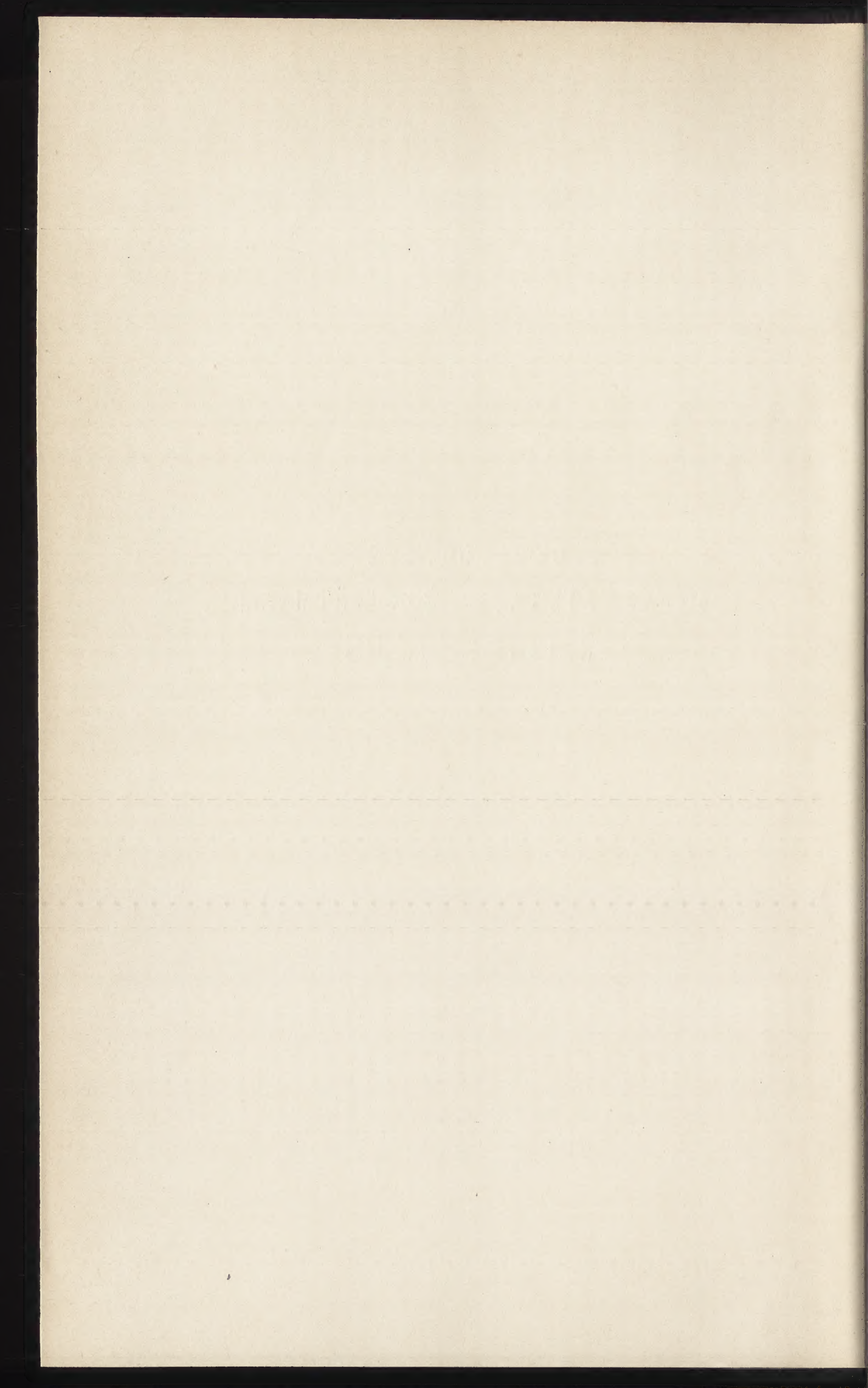
HERIBERT REINERS

MIT 29 LICHTDRUCKTAFELN

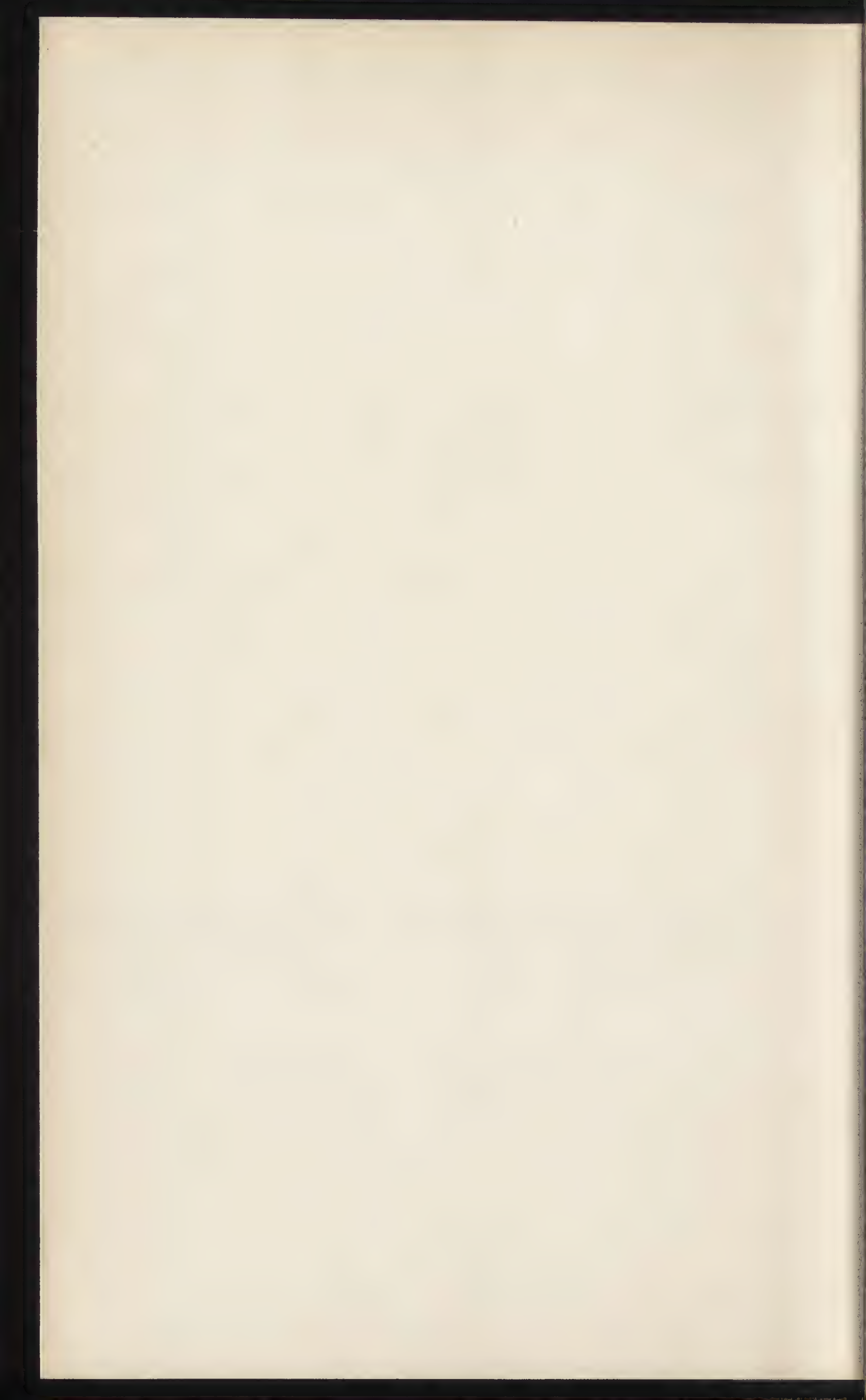


STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1909

DEM ANDENKEN
MEINES VATERS, DES PORTRÄTMALERS
JACOB REINERS



Inhaltsverzeichnis.



VORWORT.

In den Chorgestühlen hat die frühgotische Holzbildnerei ihre ersten und besten Blüten getrieben. Sie galten dem Gotteshause, und aus diesem Grunde widmeten ihnen die Künstler ihr ganzes und bestes Können. Und diesem Umstande haben wir es auch zu danken, daß sich bis in unsere Tage gar manche dieser köstlichen Blüten erhalten haben.

Mit der neu erflammenden Begeisterung des vorigen Jahrhunderts für die glänzende Epoche der Gotik wurde der Blick der Künstler und Forscher in verstärktem Maße nach einer langen Zeit der Mißachtung auf jenen Zweig des Kunstgewerbes gelenkt. Wie den Franzosen die Ehre gebührt, dem Gestühle die klassische Form verliehen zu haben, so nehmen sie auch hierbei den Vorrang ein. Didron machte zuerst in seinen Annales Archéologiques weitere Kreise mit den französischen Gestühlen der Frühgotik bekannt und griff auch nach Deutschland hinüber, indem er auf die Bedeutung des Werkes hinwies, das den Chor zu St. Gereon in Köln schmückt. Von den deutschen Historikern widmete am frühesten Riggenbach jenen Erzeugnissen des Kunsthandwerks eingehendere Studien, mußte jedoch infolge des baldigen Todes deren Ergebnis als Fragment hinterlassen. Eine ziemlich erschöpfende Zusammenstellung der deutschen Gestühle gab zuerst Otte in seinem Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie.

Im deutschen Gebiete besitzen die Rheinlande zweifellos die meisten und besten frühen Gestühle. Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1902 hatte einen Teil dieser Werke vereinigt und war darin noch besonders von Interesse, daß sie

einem der bedeutendsten Gestühle, aus der Pfarrkirche zu Wassenberg, das bisher fast ganz unbekannt, die gebührende Anerkennung verschaffen konnte.

Den rheinischen, frühgotischen Gestühlen ist die folgende Untersuchung gewidmet. Sie beschränkt sich dabei hauptsächlich auf die Provinz, hat jedoch auch die zeitlich und stilistisch zugehörigen Werke der Nachbargebiete einbezogen. Sie schließt mit dem glänzendsten Erzeugnis der gesamten frühen Holzbildnerei, dem Gestühl des Domes zu Köln, das bereits manche Elemente der Spätgotik in sich birgt und die Ueberleitung zu dieser Epoche darstellt.

Der bisher kaum erörterten Frage über den Ursprung des Gestühles im allgemeinen, über das Wie? bis zu jenem Zeitpunkte, an dem uns die ersten Denkmäler entgegentreten, gilt ein Hauptteil der Arbeit.

Entwickelung des Chorgestühls im ersten Jahrtausend.

I. Kathedra und Subsellien.

Um die Entwickelung der Chorgestühle zu verfolgen, müssen wir zurückgehen auf das Altertum und beginnen mit der Einrichtung der Tribunalnische der römischen Basilika. Hier stand in der Mitte des Apsidialbogens der erhöhte Richterstuhl des Prätors, der, nach den Abbildungen der Konsulardiptychen zu schließen, in der Form sich dem Faltstuhl, faldistorium, näherte[1]. Rechts und links hatten die Geschworenen ihren Sitz, meistens wohl auf durchgehenden Steinbänken. In der Apsis des sogenannten Auditorium des Maecenas[2] und auf dem Plan der Basilika Ulpia[3] scheinen sich solche Einrichtungen wiederzufinden.

Dieselbe Anordnung zeigten nun auch die altchristlichen Basiliken. In der Apsis steht hier, analog dem Throne des Prätors, der Bischofsstuhl, die Kathedra, der θρόνος oder ὁ μέσος θῶκος, wie Theodoret ihn nennt. Wie jene alten Richtersitze, war auch er durch mehrere Stufen erhöht, damit der Bischof nach den Worten des hl. Augustinus sich im Geiste daran erinnere, daß er auf diesem erhabenen Platze wie auf einer Mastwache sich befinde, von der aus seine Augen unermüdlich die

[1] Didron, Annales archéologiques XIII, p. 68; Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft. Zürich 1857, XI, 4.

[2] Holtzinger, die altchristliche Architektur S. 164, Stuttgart 1889; Abbildung bei Reber, die Ruinen Roms II. Aufl. S. 489.

[3] Vgl. den restaurierten Grundriß bei Lübke, Gesch. d. Arch. I, 302.

Herde überwachen sollen. Und je mehr er durch die Ehre der Erhöhung seines Sitzes sich den Blicken darbietet, um so mehr muß er glänzen durch Tugend und Rechtlichkeit.

Im allgemeinen waren diese Bischofstühle aus Stein, entweder aus einem Block gehauen oder häufiger aus Steinplatten zusammengefügt. Die ältesten solcher Steinsitze begegnen uns in den Katakomben, z. B. in S. Agnese[1]. Manche waren recht prächtig ausgestattet und mit reicher Ornamentik aus der Tier- und Pflanzenwelt versehen. Wahrscheinlich werden die schönsten und, man darf wohl sagen, alle künstlerisch bedeutenden Exemplare ursprünglich antike, profane Marmorsessel gewesen sein, die später für christliche Zwecke verwandt wurden.

Daneben kamen auch vereinzelt Holzsessel vor, die *gesta purgationis Felicis* erzählen uns wenigstens, daß bei einer Christenverfolgung in Aptunga die Kathedra aus der Basilika getragen und samt den Schriften verbrannt worden sei.

Die reicheren Marmorsessel stammen alle aus der Frühzeit, als bei den christlichen Handwerkern das große Kunstvermögen der Antike noch eine schwache Nachblüte feiert, bei den späteren Werken suchen wir vergebens die schönen Silhouetten und den eleganten Schwung der Linien. Die Formen erstarren und zwei Typen werden allmählich ausgebildet und bleiben bis ins Mittelalter hinauf herrschend.

Beispiele der einen Gattung bieten die Kathedra des Hl. Petrus[2] und die des Hl. Maximinian[3], die beide aus Holz, mit aufgelegten Elfenbeinplatten, gerade Linien und Flächen bevorzugen. Es waren bewegliche Sitze, die an die cancelli gestellt werden konnten, damit der Bischof von hier aus der Gemeinde das Wort Gottes verkünde. Für die zweite Gattung liegen zahlreichere Beispiele vor. Aus Steinplatten zusammengefügt und wie die erste Art mit hoher Rückenlehne versehen, haben sie das eine gemeinsam, daß aus den Seitenplatten an den oberen Vorderecken ein Quadrant ausgeschnitten ist. Diese Art bestand bis ins XII. Jahrhundert.

---

[1] Kraus (nach Marchi), Geschichte der christl. Kunst I, 377.

[2] Kraus, Geschichte der christl. Kunst I Fig. 316; Rohault de Fleury, Etudes sur les monuments de la Messe pl. CXLV.

[3] Roh. de Fleury, a. a. O., pl. CLIV u. CLV.

In Deutschland haben wir zwei treffende Belege, freilich Ehrensitze für Laien, den Kaiserstuhl zu Aachen[1], und den zu Goslar[2]. Dieser geht nur in der Form mit den übrigen zusammen und ist bemerkenswert durch die Säulen, die die Ecken des Unterbaues schmücken, ein Motiv, das hier wohl dem Hirsauer Pfeiler entlehnt ist, das aber Beachtung verdient, weil es bei der späteren Form der Chorstühle eine große Rolle spielt[3].

Wie wir es von dem Throne Karls des Großen wissen, so wird uns auch von den altchristlichen Sitzen bezeugt, daß sie mit kostbaren Stoffen belegt wurden, und diese Gewohnheit mag zum Teil die immer größere Vereinfachung der Formen und Flächen erklären[4].

Wie ein später Ausläufer der Antike mutet die Kathedra von S. Sabino zu Canossa an aus dem XII. Jahrhundert[5]. Zumal die Tierornamentik ist hier sehr zu Worte gekommen, indem Elephanten als Stützen dienen, Greife die Armlehnen bilden und auf dem Sitze ein Adler in Laubwerk eingeflochten ist. Dem XII. Jahrhundert entstammt auch der Bischofstuhl in Augsburg[6], der ursprünglich mit einem Baldachin überdacht war, wie ihn heute noch der Thron in Grado zeigt[7].

Daß außer diesen beiden beschriebenen Typen noch andere in Gebrauch waren, müssen wir aus den Abbildungen schließen[8]. Als Evangelistensitze finden wir häufig einen Schemel, wie die Kathedra mit Decken und Polsterkissen belegt, und ferner den Faltstuhl[9], der fast während des ganzen Mittelalters den Beamten- und Ehrensitz darstellt. Wie der späte Holzstuhl mit

---

1 Buchkremer, Der Königstuhl der Aachener Pfalzkapelle, Zeitschrift d. Aachener Geschichtsvereins XXI, 135.

2 Ferd. Luthmer, Deutsche Möbel der Vergangenheit, Abb. 5.

3 Aehnlichen Säulenschmuck zeigt auch ein Thron auf einem Mosaik des IX. Jahrh. in S. Praxede (Roh. de Fleury a. a. O., pl. CLXI) Spoleto (Roh. de Fleury, a. a. O., pl. CLXVI) und in der Kirche zu Vaison (Revoil, architect. du Midi II, XXIII und Roh. de Fleury, pl. CLVII).

4 Holtzinger, a. a. O., 168.

5 Roh. de Fleury, a. a. O., p. 172 ff.

6 Bergner, Kirchliche Kunstaltertümer in Deutschland, Fig. 235.

7 Holtzinger, a. a. O. Fig. 111; Kraus, Gesch. d. chr. K., Fig. 314.

8 Vgl. ausführlicher über solche Stühle der Frühzeit: Simon und Stephani, Das älteste deutsche Wohnhaus, II, 310 ff.; Luthmer, a. a. O., S. 8 ff.

9 Es seien hier nur genannt das berühmte Exemplar zu Nonnenberg b. Salzburg und der verwandte Stuhl zu Wiesbaden.

Lehne ausgesehen hat, zeigen die skandinavischen Sessel, die die alte romanische Form überliefert haben[1].

Analog den Geschworenen-Sitzen in der römischen Basilika hatten die Priester ihren Platz zu beiden Seiten der Kathedra auf den θρόνοι δεύτεροι oder subsellia.

Im christlichen Altertum und bis spät ins Mittelalter wurde die Messe nach unseren heutigen Begriffen hinter dem Altare gelesen, an seiner Ostseite, und das mag die befremdende Anordnung der Priestersitze zum Teil erklären. Durch den Altar waren sie auf diese Weise vom Publikum abgeschlossen und später, als der Altar tiefer in die Apsis gerückt wurde und dadurch die Kleriker ins Schiff verdrängte, trat an seine Stelle meistens der Lettner. Schriftquellen und Denkmäler bieten Belege für jene alte Einrichtung. Die Constitut. Apostol. II. 57 schreiben vor:

κείσθω δὲ μέσος ὁ τοῦ ἐπισκόπου θρόνος παρ᾽ ἑκάτερα δὲ αὐτοῦ καθεζέσθω τὸ πρεσβυτέριον καὶ οἱ διάκονοι παριστάσθωσαν εὐσταλεῖς τῆς πλείονος ἐσθῆτος.

Und bei Eusebius lesen wir:

Θρόνοστε τοῖς ἀνωτάτω εἰς τὴν τῶν προέδρων τιμὴν καὶ προσέτι βάθροις ἐν τάξει τοῖς καθ᾽ὅλου κατὰ τὸ πρέπον κοσμήσας[2].

Eine genaue Vorstellung ermöglichen erst die Denkmäler. Gewöhnlich sehen wir, je nach der Zahl der Kleriker, eine Steinbank oder mehrere übereinander, die dem Bogen der Apsis folgen, wiederholt. Die Katakomben[3], der Plan der alten Peterskirche[4], S. Maria Maggiore[5], S. Clemente[6], S. Praxede zu Rom[7], S. Apollinare in Classe in Ravenna[8], der Dom von Parenzo[9],

[1] Luthmer, a. a. O., Abb. 8–10.

[2] Eusebius, Hist. eccl. X, c. 4. — ed. Zimmermann, 736.

[3] Ott. Katakombenbuch, 329.

[4] Dehio und v. Bezold, a. a. O., Taf. 18; Kraus, a. a. O., I. 323.

[5] Essenwein, a. a. O., S. 29; Dehio und v. Bezold, Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes I. Taf. 17, 6; 19, 2.

[6] Dehio und v. Bezold, a. a. O., Taf. 16. 3; 27, 2.

[7] Dehio und v. Bezold, a. a. O, Taf. 16, 1.

[8] Handbuch der Architektur II, 3, 1 — Essenwein, Die Ausgänge der klassischen Baukunst, S. 71; Hübsch, Die altchristl. Kirchen I, 23.

[9] Essenwein, a. a. O., S. 77; Dehio und v. Bezold. a. a. O., Taf. 36, 2; Heider, Mittelalterliche Kunstdenkmäler des österreichischen Kaiserstaates I, Taf. XVII.

Grado,[1] für Griechenland die Basilika von Olympia,[2] für Frankreich Bayeux und Vienne,[3] für Deutschland der alte Dom zu Trier[4] und außerdem der Plan von St. Gallen[5] bieten gute Beispiele.

Recht interessant ist die Einrichtung in Torcello aus dem VII. Jahrhundert, wo sechs Sitzreihen zu beiden Seiten der durch 11 Stufen erhöhten Kathedra amphitheatralisch aufsteigen.[6] Auch im Dome von Trier scheinen mehrere Sitzreihen übereinander gewesen zu sein.

Das Presbyterium von S. Sergius, ëiner koptischen Kirche zu Kairo, bietet eine Eigenheit. Drei Sitzstufen sind dort, in der Mitte der erhöhte Thron. Als Rücklehne dient ein Plattenfries, der jeden Sitz einzeln abgrenzt, das einzige Beispiel dieser Art.[7]

Die Bänke waren einfach, nur im Dome von Parenzo und ähnlich in S. Apollinare in Classe sind die Enden durch Delphinvoluten geschmückt.

Daß bereits, wenn auch vereinzelt, Holzbänke vorkamen, folgt aus den Worten des Athanasius:

ἁρπάσαντες τὰ συμψέλλια καὶ τὸν θρόνον καὶ τὴν τράπεζαν (ξυλίνη γὰρ ἦν) καὶ τὰ βῆλα τῆς ἐκκλησίας τάτε ἄλλα ὅσα ἠδυνήθησαν, ἐξενέγκαντες ἔκαυσαν.[8]

Wie die Kathedra wurden auch die Subsellien mit Teppichen und Kissen belegt, teils um die Kirche zu schmücken, teils der Bequemlichkeit halber, denn die steinernen Sitze waren kühl, und der Titurel sagt treffend: *daz gesteine git in winter vrost und tufte küle.* Sicherlich wird im Norden dieser Faktor mitbestimmend gewesen sein, die Steinsitze bald durch hölzerne zu ersetzen. In dem Berichte über seine Bauten in St. Denis sagt Suger:

Chorum etiam fratrum quo valde gravabantur, qui assidue

[1] Holtzinger, a. a. O.. Fig. 111.
[2] Kraus, a. a. O., I, S. 342.
[3] De Caumont, Abécédaire ou Rudiments d'Archéologie I, p. 247.
[4] Kraus, a. a. O., S. 335 nach Essenwein, a. a. O.. S. 66.
[5] Keller, Der Bauplan von St. Gallen, Zürich 1844.
[6] Kraus, a. a. O, S. 379; Holtzinger, a. a. O., Fig. 110.
[7] M. Middleton in The academy 1872 sept.
[8] Athanas. de vit. solitar. I, p. 847, ed. Par. 1624.

ecclesiae insistebant, servitio, frigiditate marmoris et cupri aliquantisper infirmum, in hanc, quae nunc apparet, formam, laboribus eorum compatientes, mutavimus[1].

Zweifellos denkt er hier an die alten Steinsitze.

Die weittragende architektonische Neuerung aus dem Beginne des IX. Jahrhunderts, die zwischen Querhaus und Apsis ein Quadrat einschob und den Altar tiefer in die Apsis rückte, nahm den Subsellien ihre frühere Bedeutung. Die Baukunst schuf den Klerikern jetzt einen hinreichend großen Raum, in den sie ihren Platz verlegten, und auch die stetig wachsende Zahl zwang die Mönche, die Subsellien zu verlassen. Die Steinbank in der Apsis wurde aber zuweilen noch beibehalten und besonders gerne von den gotischen Bauten aufgenommen. Sie diente aber fast nur dem beim Opfer assistierenden Klerus als zeitweiliger Ruheplatz. Meistens wurde schon damals der Raum hinter dem Altare freigelassen

Da auch bereits die Feier der Messe an der Westseite fast allgemein war, so gab man auch der Kathedra des Bischofs einen neuen Platz an der Süd- oder Nordseite der Chorwand, wie es früher schon in orientalischen Kirchen üblich war. Die Erhöhung hielt man bei, wie schon Amalarius bezeugt:

Nam ideo altior locus positus est episcopis, ut ipsi superintendant et tamquam custodiant populum . . . . Quomodo enim vinitori altior fuit locus ad custodiendam vineam, sic est episcopis altior locus factus est[2].

Für den zelebrierenden Priester und die assistierenden Leviten wurden in der Gegenwand drei oder vier Nischen ausgespart, in denen sie während des Gloria und Credo sich niederließen. Solche Leviten- oder Dreisitze (sedilia) finden sich noch in vielen Kirchen und fast stets an der Süd- oder Epistelseite in unmittelbarer Nähe des Altares. Später ersetzte man auch sie durch hölzerne Stühle.

Wie späte Ausläufer der alten Subsellien muten die Sitze in der Kirche zu Kaurzim (Böhmen) an. Je neun Nischensitze

---

[1] Sugerii abbatis s Dionys. lib. de rebus in administratione sua gestis. — Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, S. 240 ff.

[2] Amalarius, eclog. de offic. missae, Migne, P. P. lat. CV.

sind dort an den Chorwänden angeordnet, zwischen welchen zierliche Säulen, durch Kleeblattbogen verbunden, eingestellt sind. Die Einrichtung stammt aus dem XII. Jahrhundert und stellt wohl eine der originellsten Arten der Chorgestühle dar.[1]

II. Das Chorgestühl nach den Schriftquellen.

Kraus scheint anzunehmen, daß der Klerus außer den Subsellien in der Frühzeit keine besonderen Sitze hatte, wenn er schreibt:[2] «In den nordischen Kirchen scheint bis ins XI. Jahrhundert die Sitte bestanden zu haben, daß die Geistlichkeit stehend dem Gottesdienste beiwohnte und die Horen sang . . . Doch wird seit dem XI. Jahrhundert in manchen Klöstern ausdrücklich einem Teile des Konventes gestattet, sich im Chor zu setzen.» Wenn Kraus mit dem Ausdruck «Horen» die «kleinen Horen»: Prim, Terz, Sext, Non bezeichnet, wie es üblich ist, so ist seine Behauptung richtig. Aber er denkt hier wohl an das gesamte Officium, und der Ansicht, daß dieses ganz stehend verrichtet worden sei, widersprechen die Schriftquellen, die vielmehr beweisen, daß die Kleriker während der Psalmen standen, die lectiones aber sitzend anhörten. Schon im V. Jahrhundert sagt Cassianus in der Beschreibung, die er von den Klöstern Aegyptens und Palästinas gibt:

absque eo, qui dicturus in medium psalmos surrexerit, cuncti sedilibus humillimis insidentes.[3]

Ein Jahrhundert später schreibt der hl. Benedikt in seiner Klosterregel cap. IX:

. . . *sedentibus omnibus in scamnis legantur vicissim a fratribus in codice super analogium* (*Pult*) *tres lectiones;* . . . *post tertiam vero lectionem, qui cantat, dicat: «Gloriam». Quam dum incipit cantor dicere, mox omnes de sedilibus suis surgant ob honorem et reverentiam sanctae Trinitatis.*[4]

---

1 Neuwirth, Gesch. d. christlich. Kunst in Böhmen, Prag 1888, Fig. 91 u. 94. — Grueber, Die Kunst des Mittelalters in Böhmen II, Fig. 98 u. 102.

2 Gesch. d. chr. K. II, 1, S. 482.

3 De coenobiorum institutionibus II, cap. 12. Migne P. P. lat. XLIX.

4 Migne, P. P. lat. LXVI.

Kap. XI. heißt es:

Residentibus cunctis disposite et per ordinem in subselliis etc. (*subsellia: id est in humilibus sellis, quae etiam scamna dicuntur* [*Boherius*]).

Da die Benediktinerregel im Mittelalter fast für alle Orden wenigstens in ihren Grundzügen maßgebend war, kann man annehmen, daß auch jene Verordnung betreff des Chorgebetes sich mit ihr verbreitet hat. Aber nur während der lectiones, bei denen nur einer spricht, während die andern passiv beten, war das Sitzen erlaubt. Ebenso war es bei der Messe vielleicht nur beim Anhören der Epistel gestattet. Das Stehen war ein Zeichen größerer Ehrfurcht, die die Messe verlangt. Auch die Gläubigen wohnten stehend dem Gottesdienste bei (der Gebrauch des Knieens wurde erst spät allgemein), und noch heute pflegen sie sich bei manchen Teilen des Opfers, z. B. dem Evangelium, der praefatio und an vielen Orten bei jedem Gloria Patri zu erheben, um dadurch ihre Ehrfurcht zu bezeugen. In seiner Schrift «*Contra sedentes tempore divini officii*» sagt Damianus (XI. Jh.)[1]: Nur eines sei an der Ordnung des Bischofs Bisuntinus zu bessern. Er habe gesehen, daß die Kleriker sowohl beim Singen der Horen als auch sogar während des Opfers säßen. Das sei eine schlechte Sitte, die von der Regel nicht erlaubt sei. Vielleicht mochte der Verfasser in zu großer Strenge für sein Kloster (er war Abt von Fonte Avellana) gegen die damalige Gewohnheit das Stehen während des ganzen Chorgebetes einführen. In einer andern Schrift hebt er rühmend vom Dominicus loricatus hervor, *ut saepe duo psalteria cum disciplinis stando continuat ita, ut neque interim sedeat*[2].

Geht aus den angeführten Stellen bereits hervor, daß auch vor dem XI. Jahrhundert das Sitzen beim Chorgebete teilweise erlaubt war, so seien doch noch einige Stellen aus anderen Schriftquellen, auf die sich Kraus beruft, und die vielleicht zur irrigen Annahme geführt haben, angeschlossen. In den Regeln des Chrodegang (VIII. Jh.) heißt es cap. VII:

nostra synodus judicavit, ut clerus noster in ecclesia, quando ad opus divinum assistit, nisi infirmitate cogente baculos

[1] Opuscula varia XXXIX, Migne CXLV.
[2] Opuscula varia LI, cap. 9.

in manibus non teneat[1]. *Cap. XXV: et sic stemus ad psallendum, ut mens nostra concordet voci nostrae.*

Eingehender spricht der Verfasser in dem XXVI. cap., das er fast wörtlich der Benediktinerregel entnommen hat, über das Wie? des Chorgebetes:

Nec cum baculis aut campustis aut fustibus in choro exceptis debilibus, sed religiose illis standum et psallendum est. Sunt enim quidam clericorum, qui in saecularibus negotiis et disceptationibus pene totum infatigabiliter deducunt diem et mox, ut ecclesiam ad divinum officium peragendum intraverint, ita fatigati videntur, ut nec orationi vacare nec ad psallendum stare queant sed potius sedentes non divinis sed vanis solent instare loquelis et saecularia verba et (quod dictu nefas est) turpia et obscoena invicem proferunt.

An einer andern Stelle schreibt er:

caveant canonici, ut non pompatice aut inhoneste aut incomposite aut superbe intrent aut stent aut sedeant in ecclesiam.

In die Statuten von Aachen ist das 26. Kapitel des Chrodegang übernommen[2]. An einem andern Orte[3] sagt Amalarius, der angebliche Verfasser: *ad hoc enim surgit cantor a sede,* und aus dem Folgenden geht hervor, daß die anderen dem Beispiele folgen.

Die häufige Erwähnung der *baculi*, Krückstöcke, deren sich die Ermüdeten bedienten, mag wohl hauptsächlich zu der Annahme verleitet haben, als habe der Klerus keine Sitze gehabt und habe das ganze Chorgebet stehend verrichtet. Die *baculi* hatten denselben Zweck wie später die Miserikordien, aber wer wollte denn aus deren Vorhandensein einen ähnlichen Schluß ziehen?

Daß ein Teil der Kleriker stets gestanden hat, scheint aus manchen Stellen hervorzugehen, und wahrscheinlich waren es die Novizen, Diakone oder Laienbrüder. Schon in den oben erwähnten Constitut. Apostol. und ferner bei Gregor von Nazianz hören wir, daß der Bischof und die Priester saßen, während die Diakone standen. Diese Anordnung klingt noch nach in einer Einrichtung der Benediktinerabtei Engelberg in

---

[1] Regula canonicorum, — Migne LXXXIX.
[2] Regula canonicorum ab Amalario collecta I, cap 131. — Migne CV.
[3] De ord. antiphonar., cap. 1.

der Schweiz, die seit dem XII. Jh. ununterbrochen fortbesteht. Dort herrscht nämlich die Vorschrift, daß beim Stehen während der Psalmen sich nur die Priester an die Rückwand anlehnen dürfen (man hat dort keine Miserikordien) und sich der Armstützen bedienen. Die Novizen und jüngeren Mönche müssen ohne jede Erleichterung ganz aufrecht stehen. Das Sitzen ist allen gemeinsam[1].

Für Riggenbachs[2] und Ottes[3] Annahme, daß die *baculi* **T** förmig gewesen, liegt kein Beweis vor, es ist aber die nächstliegende und natürlichste Form.

Es gab genaue Bestimmungen, wann sich die Priester dieser Stützen bedienen durften. Beim Anhören des Evangeliums wurden sie aus der Hand gelegt, um keine Uebereinstimmung mit den Juden zu bezeigen, die Jesu ein Rohr in die Rechte gaben und ihn damit verspotteten.

Est aliquoties, ut eo baculo utamur aliquando non. Quando Christum in promptu habemus, non est necesse ullo baculo. Si quando propter peccata nostra discesserit necesse est quaerere baculum, id est orationes sanctorum. Qua propter quando sacerdos orat atque celebrat aliorum doctorum officia, baculos tenemus in manibus. Et quando ipsius Christi verba nobis loquuntur, baculos non tenemus in manibus. Ut ostendatur non difficile esse Christo per se docere posse populum suum[4].

Dieselbe Symbolik wird später auf die Chorstühle übertragen. Auch sie müssen beim Evangelium verlassen werden als Zeichen der Ehrfurcht vor dem Gotteswort; denn man soll sich nicht auf Fürsten verlassen und auf Irdisches stützen[5]. Daß die Chorstühle überhaupt symbolisch aufgefaßt wurden, lesen wir bei Durandus. Sie sollen andeuten, daß der Leib zuweilen der Ruhe pflegen soll, weil nur das dauerhaft ist, was der ewigen Ruhe nicht entbehrt[6].

---

[1] Diese Notiz verdanke ich einer freundlichen Mitteilung des Herrn P. Ildefons Herrwegen O. S. B. zu Maria Laach.

[2] Riggenbach, Die Chorgestühle des Mittelalters vom XIII. bis XVI. Jahrhundert. — Mitteilungen der K. K. Zentral Kommission VIII, 8.

[3] Otte, Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie I, 283.

[4] Amalarius, eclog. de offic. missae. cap. 18.

[5] Durandus, Rationale divinor. officior. 4, 24 n. 23.

[6] Durandus, a. a. O., 1, 1 n. 32.

Ueber das Wo? und Wie? nun dieses eigentlichen Gestühles, das der Klerus während des Chorgebetes benutzte, sind wir für die Frühzeit nur auf Vermutungen angewiesen. Vielleicht müssen wir ihre Anfänge in den durch cancelli vom Mittelschiff getrennten Bänken erblicken, die für die niedrigen Kleriker waren, aus denen sich auch der chorus d. h. coetus canentium zusammensetzte. Doch halte ich dies nicht für wahrscheinlich.

Daß es sich um schlichte, niedrige Bänke handelte, beweisen wohl die Ausdrücke *scamna*, *humillima sedilia*, *subsellia* Kniebänke kannte die Frühzeit noch nicht und neben der jetzigen *genuflectio* kam im älteren Mönchtum auch noch die *prostratio* vor, bei der man sich ganz zu Boden warf[1]. So wird die Stelle der Benediktinerregel cap. XX . . . *facto signo a priore omnes pariter surgant* von namhaften Erklärern auf das Zeichen zum Aufstehen von der prostratio gedeutet.

Eine Folge dieses Brauches war natürlich, daß die Bänke mindestens um eine Manneslänge von einander entfernt stehen mußten. Nahm man an jeder Seite zwei Sitzreihen an, so hätte der Chor kaum noch Platz geboten für die Kleriker bei feierlichem Gottesdienste, Prozessionen und dgl. Man muß schon daher wohl schlichte Bänke voraussetzen oder auch Faltstühle, die beide leicht bei Seite gestellt oder aus dem Chore entfernt werden konnten.

In dem ausführlichen Inventarverzeichnis des Klosters Ceutula, das bis in die letzten Einzelheiten sich ergeht und sogar von den Glöckchen der Meßner spricht, finden wir sonderbarer Weise nichts von Sitzen für die Kleriker erwähnt.

Wir lesen dort aber die interessante Vorschrift des Wechselgesanges, der uns auch von Corvey überliefert ist. 100 Mönche und 34 Schüler sollen in dem Westchor, ebensoviele Mönche und 33 Schüler in dem Ostchore und endlich die gleiche Anzahl in der Mitte des Hauptschiffes ihren Platz haben. Ob sie standen oder saßen, wird nicht gesagt[2].

Zusammenhängende Sitze außer den Subsellien finden wir zuerst auf dem Plane von St. Gallen[3]. Dort ist zu-

---

[1] Bäumer, Geschichte des Breviers, Freiburg 1895, S. 97.
[2] Hariulf, Chronique de St. Riquier, Paris 1894, p. 70 ff.
[3] Keller, a. a. O.

nächst in der östlichen Apsis und analog, in kleinerem Maßstabe in der westlichen, dem Bogen folgend, eine Bank gezeichnet, die wir uns wohl aus Stein zu denken haben. Hier nahm ein Teil der Mönche Platz, wenn es galt, die Feste der Apostelfürsten Petrus und Paulus zu feiern. Auf dem östlichen Chore zu beiden Seiten des Hauptaltares sind wiederum, angelehnt an die Chorwand, zwei Sitzreihen, die vielleicht während der Messe oder bei feierlichen Andachten ebenfalls nur einem Teile des Klerus zur Ruhe dienten. Für die gesamte Geistlichkeit dürfte in dem Chorquadrat, da der Altar seine Mitte einnahm, nicht Raum gewesen sein. Das officium wurde in dem tiefer liegenden Chore verrichtet, auf dem Plane bezeichnet als *chorus psallentium*. Seine Ausstattung bilden vier *formulae*, womit wohl nicht, wie Keller[1] annimmt, Pulte für die Sänger als vielmehr Sitzbänke gemeint sind, die auch in den beiden andern Quadraten des Querschiffes mit formula bezeichnet wiederkehren. Auf diesen verhältnismäßig kleinen Bänken konnte nicht der ganze Klerus Platz finden, und so folgt auch wohl hieraus, daß ein Teil stets gestanden hat. Die Sitze im Querschiff waren vielleicht für Kranke und Schwache. In den Constitut. Hirsaug. lesen, wir, daß sowohl im *chorus maior* als auch außerhalb von diesem vielleicht wie hier rechts und links im Querschiff Sitze angebracht waren, und daß die Jüngeren und Schwachen dorthin geführt werden, um sich zu setzen[2].

Da der Entwurf von St. Gallen einen Musterplan bieten will, darf man wohl annehmen, daß die dort gegebene Art der Chorstühle und ihre Aufstellung die in der Frühzeit allgemein übliche war.

Wie heute noch in England, so war auch damals der Platz des Abtes nicht im geringsten vor dem der Mönche ausgezeichnet.

Wie lange die schlichte, durchgehende Bank in Gebrauch war, ist nicht zu bestimmen. Ihre Gliederung und Trennung

---

[1] Keller, a. a. O., S. 16. — Mit Holtzinger, a. a. O., S. 178, diesen chorus psallentium mit dem Sängerraum der altchristlichen Basilika zu identifizieren, ist man wohl nicht berechtigt.

[2] Constitutiones Hirsaugenses cap. 26 ss. — Migne CL.

in Einzelsitze mag wohl am ehesten durch das Verlangen, beim Stehen sich anzulehnen, hervorgerufen sein, und zu diesem Zweck mußten die Sitze beweglich eingerichtet werden, da eine lange Bank höchst unbequem zu handhaben war.

Ob die Einführung der Einzelsitze zeitlich zusammenfiel mit der Auflösung der Vermögensmasse des Kapitels in Einzelpfründe, die mit dem Platze im Chor verbunden waren, so daß der Kanoniker nicht nur einen, sondern seinen Platz beanspruchte? Im späteren Mittelalter kommt diese Auffassung dadurch zum Ausdruck, daß der Kapitular an seinem Platze sein Wappen anbringen und seinen Sitz so zu einem reservierten machen konnte.

Genauere Angaben über das Wie? der Chorgestühle finden wir erst in den Constitutiones Hirsaugenses aus dem XI. Jh., die uns immerhin eine ausreichende Vorstellung ermöglichen. Cap. XXVI heißt es:

Si vero est de his, qui in ordine sunt altiores, locum habeat in aliquo sedilium ad parietes. Si est unus seniorum in utrolibet cancello occidentalium. Et si procumbendo oratur ipse super scamnum, quod ante pedes positum est, sustentatur. Si ad dextrum parietem locum habet, super sedile aliquantulum transversus jacet. Si ad sinistrum, ulnas ponit super scamnum item versus ad latus dexterum. In neutro autem pariete sive stando oretur, sive procumbendo numquam alii est collateralis.

Ebenso wichtig ist das Cap. XXIX:

Hi, qui super sedilia sedent exerta manu propter hoc parum retro versi solent leniter ea erigere eodemque modo pro sonitu devitando deponere quod et quilibet eorum observare debet, quotiescunque vel solus vel cum aliis sedet.

Illi vero, qui in scamnis, quae infra ad formas posita sunt, sedent, non tunc se, sicut nec aliquando retro sustentant, sed ita sedendo in anteriora, quantum valent, se inclinant. Quandocumque quis super sedilium misericordias habuerit, se sustentat ibi tunc, alii absque sustentaculo stant inclinati. Quando autem cuncti debent esse inclinantes longiori mora, sicut est ad preces et suffragium, isti, ut praedictum est, sedent super scamna item inclinantes in anteriora, quando illi super formas isti, qui stant ante formas, super scabella ante se posita iacent. Quotquot

autem de his, qui priores sunt, ad lineam positam ascendunt et super formas transversas contra altare procidunt, ceteri, qui adhuc supersunt, super eiusdem lineae sedilia procumbunt. Si aliqui de his, qui certas stationes habent, adhuc supersunt, hi ad gradum sedent et praecumbunt. Ad Nocturnus vero, si opportune in choro esse non possunt, extra secedunt. Nam hoc semper cavetur, ne retro ad formas stent coram eis scilicet qui ad parietes locum habent.

Es sei hier eine Uebersetzung und Erläuterung der Kapitel gegeben:

«*Wer zu denen gehört, die der Ordnung gemäß höher stehen (die ersten Plätze einnehmen), der habe seinen Platz in einem Chorstuhle* [in aliquo sedilium] *an der Wand. Gehört er zu den Senioren* (abbas, prior, subprior oder der Aelteste nach der Gelübdeablegung), *so habe er seinen Platz auf dieser oder jener Seite der nach Westen hin den Chor abschließenden Schranken. Und wenn knieend gebetet wird, so stütze er sich auf die Bank(lehne), die als zweite Reihe vor ihm sich befindet,*» oder, der Text läßt hier zwei Deutungen zu, «*er knie sich auf den Schemel, der zu seinen Füßen steht.*»

Du Cange spricht[1] von einer *forma antica* und *postica*, und diese Scheidung läßt sich hier anwenden. Die forma antica wird gebildet durch das Podium, auf dem der Mönch steht und das scamnum (formula) zu seinen Füßen. Die forma postica stellt das sedile dar, das an der Wand oder an der cancella seinen Platz hat. Dient jene zum Knien, so dient diese zum Sitzen.

«*Wer auf der rechten Chorseite an der Wand seinen Platz hat, der stütze sich* (iacet) *auf seinen Sitz* (der als ein beweglicher Stuhl ohne Lehne zu denken ist) *und zwar ein wenig gewendet*», d. h. dem Altare zugekehrt. «*Wer sich auf der linken Chorseite befindet, der stütze* (beim Knien) *seine Ellenbogen* (ulnas) *auf die Bank* [hier ist es nicht zu erkennen, ob scamnum dasselbe bedeutet wie das sedile der rechten Chorseite, oder ob es hier die Sitzbank der unteren Chorreihe bezeichnet. Das erstere: scamnum = sedile = beweglicher Stuhl ist wohl

---

[1] Ducange, Glossarium mediae et infimae latinitatis III, 366.

wahrscheinlicher] *und er wende sich ebenfalls nach rechts dem Altare zu. Auf keiner der beiden Seiten sollen sie sich, mag nun stehend oder kniend gebetet werden, gegenüberstehen.*»

Cap. XXIX: Nach den oben genannten drei orationes werden 15 gradus (Stufengebete) oder 30 Psalmen gebetet, wenn es nämlich ein Tag ist, an dem man nicht zum Gebete niederknien muß. Bei den Zwischenpausen dieser gradus «*sollen diejenigen, die auf den Stühlen sitzen, diese mit ausgestreckter Hand, ein wenig nach rückwärts gewandt, leise aufheben und ebenso mit Vermeidung jeden Geräusches niederstellen. Das soll auch ein jeder beobachten, so oft er allein oder mit anderen sich hinsetzt. Diejenigen aber, die auf den Bänken sitzen, die vor den oberen Stühlen* (hier mit formae bezeichnet) *aufgestellt sind, sollen sich niemals rückwärts anlehnen, sondern sich nach Möglichkeit nach vorne beugen. Befindet sich an dem Stuhle eine misericordia, so mag man sich ihrer bedienen* (z. B. beim Gloria Patri), *die andern aber sollen ohne Stütze verneigt dastehen.*»

Nach diesen Worten besaßen wahrscheinlich nur die Stühle der oberen Reihe, die die älteren Mönche benutzten, Misericordien. Diese werden hier zum ersten Male erwähnt und haben, wie bereits erwähnt, denselben Zweck wie die früheren baculi.

«*Wenn aber alle sich längere Zeit verneigen müssen, wie bei den außergewöhnlichen Gebeten und den Anrufungen der Heiligen* [preces et suffragia, die nur an bestimmten Tagen in das officium eingelegt werden], *dann sollen jene* (nämlich in der unteren Reihe) *auf den Bänken sitzen und sich nach vorne neigen. Wenn die Mönche der oberen Reihe aber* (beim Knieen) *sich auf ihre Stühle stützen, so dürfen jene sich auf die Schemel* (scabella) *zu ihren Füßen knieen. Alsdann rücken die älteren in ihrer Reihe auf und knieen, auf die schräggestellten Stühle gelehnt, zum Altare gewendet. Die übrigen knieen ebenfalls vor den Stühlen derselben Reihe. Diejenigen, die sonst ihre bestimmten Plätze haben und die nun keinen Platz mehr finden* (wenn nämlich alle in der angegebenen Weise knieen, denn beim Knieen benutzt jeder mehr Raum als beim Stehen, und einige werden infolgedessen aus der Reihe gedrängt), *die mögen sich*

an den Stufen (der zum Presbyterium hinaufführenden Treppe) *niederlassen. Beim nächtlichen Gottesdienste aber, wenn sie im Chore keinen entsprechenden Platz mehr finden können, sollen sie den Chor verlassen und sich außerhalb desselben einen Platz suchen. Es soll stets verhütet werden, daß diejenigen, die an der Wand ihren Platz haben, sich rückwärts an das Gestühl vor die Knieenden stellen.*»

Das Ergebnis der beiden Kapitel sei hier kurz zusammengefaßt:

Die Plätze sind an den cancellae und an den beiden Chorwänden verteilt und zwar befinden sich je zwei Reihen Sitze übereinander, die obere, formae, mit Miserikordien versehen und die untere, scamna. Kniet man längere Zeit, so stellt man die forma vor sich hin und stützt sich mit den Armen darauf. Sonst lehnen sich die Mönche der oberen Reihe auf das scamnum der unteren Reihe. Ob die Senioren außerdem noch einen Knieschemel hatten, ist aus dem Texte nicht mit voller Klarheit zu ersehen: . . . *ipse super scamnum quod ante pedes positum est, sustentatur.* Die Schwierigkeit löst sich am besten durch die Annahme, daß an den cancellae, wo die Senioren saßen, nur eine Gestühlreihe sich befand. Der Text spricht in der Tat nur bei Erwähnung der rechten und linken Chorseite von zwei Reihen. Auch in dem bereits genannten Engelberg befindet sich an den cancellae, die durch Altäre, welche dem Volke zugewandt sind, gebildet werden, nur eine Stuhlreihe, an den Längsseiten des Chores aber zwei. Die von Du Cange gegebene Scheidung in forma antica und postica, diese zum Sitzen, jene zum Knieen, ließe sich alsdann leichter durchführen. Die zweite Reihe besteht nach den Constit. Hirsaug. nur aus einer unbeweglichen Bank, ohne Miserikordien. Zum Knieen dienen den Inhabern dieser Sitzes scabella = Knieschemel.

Hiermit ist die im frühen Mittelalter übliche Art der Chorgestühle gegeben.

Auch die älteren Consuetudines Cluniacenses lassen auf eine ähnliche Anordnung schließen[1]. Wir begegnen dort

[1] Consuetudines Cluniacenses, cap. XII.

zwei eigenartigen Bezeichnungen für verschiedenartige Gestaltung desselben Gestühles: *forma explicata* und *forma complicata*. So heißt es bei den Bestimmungen über die Liturgie des Gründonnerstages (c. XII.) . . . *cum venerint in chorum, complicantur formae, sicut est consuetudo in his diebus, in quibus venia non est petenda.* Einige Zeilen weiter: *Finita missa tabula percutitur pro signo ad orationem vesperarum, quam formis iterum explicatis faciunt procumbendo.* Bei Beschreibung des Weihnachtsgottesdienstes: *ad matutinales laudes formis complicatis et tapetis constratis . . . . pulsantur omnia signa.*

An Festtagen also oder bei besonders feierlichem Gottesdienste finden wir die formae complicatae. An Fast- und Bußtagen dagegen die formae explicatae. Da es nun an Fasttagen auch heißt: *procumbitur super formas ad orationem*, so scheint die forma explicata der Consuet. Clun. dasselbe zu bezeichnen wie die forma transversa der Constit. Hirsaug., nämlich den von der Wand weggerückten Stuhl, der zur Stütze der Arme beim Knieen (procumbere) dient. Die forma complicata dagegen ist hergestellt, wenn der Stuhl zum Sitzen an der Wand steht.

Seit dem XII. Jahrhundert werden alsdann in den Klosterstatuten die Chorgestühle häufig erwähnt. Bei der Schilderung des Brandes des Klosters St. Trond[1] hören wir, daß die *formae, sedes ad standum seu sedendum fratribus satis commodae*, die vor etwa 100 Jahren eingerichtet waren, den Flammen zum Opfer gefallen seien, und später bei der Wiederherstellung der Kirche wird erzählt, daß Abt Wiricus den Chor mit Einzelsitzen und zusammenhängendem Gestühle *(sedibus et formis congruentibus)* versehen habe.

Der Abt hatte stets, auch schon in früheren Jahrhunderten, seinen Platz an der Süd- oder Epistelseite, die deshalb c h o r u s a b b a t i s oder l a t u s p r a e p o s i t i hieß im Gegensatz zu der Nordseite, dem c h o r u s p r i o r i s oder l a t u s d e c a n i.

Zur Etymologie des Wortes *forma* und, davon abgeleitet, *formula*, bemerkt Du Cange[2], die Sitze seien so genannt, weil formae, Bilder, gemeißelt oder gemalt an der Rücklehne ange-

[1] Gesta abbatum Trudonensium Mon. Germ. S. S. X, 3, 4.
[2] a. a. O., III, 366.

bracht waren oder, weil die Dorsalwand des Gestühles Bogenstellungen nach Art der römischen Wasserleitungen, ebenfalls formae genannt, zeigte. Die Erklärung ist wohl richtig. Außerdem begegnen uns noch die Ausdrücke *cancelli* und *reclinatoria*[1]. Das Wort *stallum* kommt erst im XI. Jh. vor. Ursprünglich gebraucht für den Sitz und Platz der Kaufleute auf dem Markte, wurde es auch auf den Sitz eines jeden Mönches übertragen. Wurde jemand in den Orden oder in die Gemeinschaft der Kanoniker aufgenommen, so wurde ihm ein bestimmter Platz im Chore zugewiesen: *stallum ei assignatum est in choro*. Durch diese Zuweisung (*installatio*, *installare*, franz. *installer*) wurde er der kirchlichen Rechte teilhaftig und erhielt Sitz und Stimme im Kapitel.

---

[1] Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der mittelalterlichen Literatur, S. 136.

Die erhaltenen Denkmäler.

Das früheste Chorgestühl, das uns erhalten ist, befindet sich im Dome zu Ratzeburg[1], freilich kein ganzes Gestühl mehr, sondern nur spärliche Reste: Zwölf Ober- und zehn Unterstücke. Ob auch hohe Abschlußwangen vorhanden waren, ist ungewiß. Jede der Wände wird von zwei Säulchen getragen, die, untereinander verschieden, abgefast oder rund und mit Flechtwerk übersponnen sind. Die Basen bilden umgekehrte Würfelkapitelle, von denen einige mit Blattornament geschmückt sind. Die Kapitelle stellen teils Korbkapitelle dar, teils sind sie aus aufrecht stehenden Blättern geformt. Eigenartig ist die obere Hälfte der Wange, deren Vorderkante durch einen bogenartigen Ausschnitt eine bequeme Stütze für die Arme der Sitzenden erhalten hat, während ein Wulst, der die Wange abschließt, den Stehenden diese Dienste leistet. Es ist das Polster der alten Kathedra, in Stein übertragen. Die Klappsitze mit den Miserikordien sind nicht mehr vorhanden. Das Gestühl hat noch durchaus ein romanisches Gepräge und erinnert

---

[1] Die älteste Abbildung findet sich bei Lenoir, Architecture Monastique, Paris 1856 II, 134, 135, und zwar werden dort drei Sitze gegeben Dieses Cliché ist von den andern stets wiederholt so z. B. bei Riggenbach, a. a. O., Fig. 1. Luthmer, a. a. O., Fig. 6, Seemann, Kunsthistorische Bilderbogen. und mag zu der falschen Annahme geführt haben, daß es sich in Ratzeburg vielleicht um einen dreisitzigen Levitenstuhl handle (Luthmer, a. a. O., S. 7). Eine andere Abbildung bringt Kraus, Gesch. d. chr. K., II, 1, Fig. 292, nach Mallet. Cours d'Archéologie religieuse, Paris 1884. Vgl. ferner: Gailhabaud. l'architecture du V[e] au XVII[e] siècle, S. 58, Taf. 58. 59; Lübke, Vorschule zum Studium der christlichen Kunst, Leipzig 1873, S. 194; Otte, Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie I, 285; Reusens, Eléments d'archéologie chrétienne I, 439.

vollständig an die Steinskulptur. Man glaubt, aneinandergereihte, steinerne Bischofsitze vor sich zu haben, während sonst die ausgesprochene Schreiner- und Drechslerarbeit das Kennzeichen des romanischen Mobiliars bildet[1]. Die Kapitelle und Basen der Säulen, die Verzierungen des Schaftes, die an die Marmorimitationen der romanischen Säule erinnern, das gebundene, strenge Ornament weisen das Gestühl in die romanische Zeit. 1144 wurde der Dom geweiht und man darf die Sitze wohl in den nächsten Dezennien entstanden sein lassen. Die bisherige Datierung um 1250 halte ich für zu spät.

Von dem romanischen Gestühl des Münsters zu Bonn sind uns zwei Kalksteinwangen erhalten, die einzigen in Stein, die Deutschland aus dem XIV. Jh. aufweist. Wahrscheinlich waren sie in der Mitte der oberen Sitzreihen angebracht, unter dem Dienst, der die Chorjoche scheidet und der nicht ganz bis zur Erde herabgeführt ist

Die Form der Wangen erinnert noch ganz an jene der alten Bischofstühle: auch hier der Bogen aus der oberen Vorderkante geschnitten, freilich höher hinaufgezogen als sonst üblich, mit Rücksicht auf den plastischen Schmuck, der ihm verliehen ist. Die eine Wange zeigt einen geflügelten Drachen, auf dessen Rücken ein nackter, mißbildeter Teufel mit einem löwenartigen Kopf hockt. Das linke Bein über das rechte gelegt, sitzt er mit schadenfroher Miene da, um die Namen der unachtsamen Beter in seiner Schriftrolle zu vermerken.

Den Gegensatz stellt der Engel der anderen Wange dar. Auf einem schleifenähnlichen Vorsprung ruhend, die Füße auf eine zusammengekauerte Figur gesetzt, die ohne jede symbolische Bedeutung ist, prüft er mit ernstem Antlitz, welche Beter es durch ihre Andacht verdienen, von ihm notiert zu werden. Diese Verbindung von Engel und Teufel, als Wächter der Chorherren, wird uns an den Gestühlen noch häufig begegnen.

Künstlerisch sind beide Werke ziemlich bedeutend. Sehr geschickt die Wangenöffnung füllend, sind sie geschlossen in

---

[1] Die Sitze der romanischen Madonnenbilder und besonders die romanische Kirchenbank in Alpirsbach (Kunst- und Altertumsdenkmäler im Königreich Württemberg, Schwarzwaldkreis. Stuttgart 1906) seien als Belege angeführt.

der Silhouette und durch guten Naturalismus ausgezeichnet. Um die Mitte des XIII. Jahrhunderts mögen sie entstanden sein. Das beweist schon die Haarbehandlung des Engels, seine verhältnismäßig richtige und reiche Gewandung. Und bei dem Teufel fühlt man sich schon an die gotischen Wasserspeier erinnert.

Der Mitte des Jahrhunderts gehört ebenfalls das Gestühl der Viktorkirche zu Xanten an. Ein ganz anderer Typus tritt uns hier entgegen, der in Frankreich seine Wurzeln hat, bald aber auch in Deutschland der allein herrschende wird und hier zur schönsten Reife gelangt.

Seine Entwickelung in Frankreich läßt sich klar verfolgen.

Die ersten Anfänge zeigt ein Bischofsitz in Toul[1], den die Legende dem hl. Gerhard oder sogar Konstantin zuweisen möchte, während er in Wirklichkeit aus der Wende des XII. Jh. stammt. Die Anklänge an die alten Kathedrae sind noch vorhanden. Der Quadrant, der bei jenen aus der oberen Vorderkante ausgeschnitten war und sich bei einer Gruppe als typisch wiederholte, ist hier auf die ganze Tiefe der Platte ausgedehnt und zur flachen Volute weitergebildet. Auch die Behandlung der Rücklehne ist von den alten Sitzen übernommen. Die vortretende Säule zeigte der Kaiserstuhl zu Goslar und ferner die Kathedra der Kirche zu Vaison. Das eigentümliche des Touler Bischofsthrones beruht in der Behandlung der Seitenwangen, die je in zwei Teile getrennt sind, von denen der untere ein Rechteck mit vortretender Säule bildet, während der obere in eine Volute umgestaltet ist. Die Form der Säule mit auffallend flacher Basis und frühgotischem Knospenkapitell wird von den nachfolgenden Gestühlen außerordentlich lange beibehalten. Das Ornament der Ranke, das bei aller Strenge doch schon einem leisen Naturalismus nachgeht, gehört dem Uebergange an und weist ebenso wie die Säule mit ihren Einzelheiten in die Zeit um 1200.

Einen Schritt weiter in der Entwickelung führt der Sitz, den der Bildhauer an der Westfassade der Kathedrale

[1] Gonse, l'Art Gothique, p. 137; Didron, Annal. Arch. II, 174; XIX, 130; Marcou, Musée de sculpture comparée II, 68.

zu Reims einem der dortigen Propheten gegeben hat[1]. Die Seitenwange dieses Stuhles, nur eine hat der Künstler gebildet, wiederholt das Schema der Touler Kathedra, indem auch sie eine Zweiteilung zeigt, wobei die untere Hälfte die vortretende Säule schmückt und die obere zur Volute gestaltet ist. Der Fortschritt beruht in der klaren Scheidung der Stockwerke. Die Volute hat sich mehr gelöst und ist höher hinaufgezogen, wodurch dem Ganzen schönere Proportionen verliehen werden. Als Material ist hier wohl Holz gedacht, wofür neben anderem am meisten der dünne, brettartige Sitz spricht.

Um 1240 etwa kann man die Skulpturen der Westfassade der Kathedrale zu Reims ansetzen und aus derselben Zeit stammt das früheste Gestühl, das Frankreich aufzuweisen hat, das aus der Kathedrale zu Poitiers[2].

Die Wangen sind nicht mehr vorhanden bis auf das Fragment einer Engelsfigur. Ob diese mit einer Volute verbunden war, ähnlich der des Prophetenthrones, und die alsdann hier von einem Einzelsitze als Abschluß auf eine Stuhlreihe übertragen war, oder ob sie in einem Baldachin stand wie z. B. die Figuren an dem Chorgestühl zu Lausanne, ist ungewiß.

Vollständig erhalten sind dagegen die Einzelsitze. Gegenüber denen zu Ratzeburg zeigen ihre Trennungswände eine bedeutend klarere und geschicktere Lösung. Die Vorderkante ist hier in drei Teile zerlegt, wovon dem unteren und dem um die halbe Tiefe der Wand zurückliegenden oberen Teile eine Säule vorgesetzt ist, die Verbindung zwischen beiden vermittelt eine leicht geschwungene Kurve. Eigentümlich ist ferner der Knauf, der am Fuße der oberen Säule angebracht, den Armen der Sitzenden eine bessere Stütze bietet als der Ausschnitt, den der Ratzeburger Künstler wählte. *Accoudoir* pflegen auch wir meistens nach dem Französischen diese Stütze zu nennen. Wie in Poitiers ist sie häufig durch überfallendes Blattornament verziert, doch benutzen die Künstler später gerade sie, um ihre Fratzen und Fabelwesen uns vorzuführen. Neu ist endlich auch die

---

[1] F. v. Reber und A. Bayersdorffer, Klassischer Skulpturenschatz, 159.

[2] Annal. archéol. II, p. 49; Bulletin monumental XXXIV, p. 160; Molinier, Histoire Générale des Arts appliqués à l'Industrie II, Les meubles, p. 16, 17; Reusens, a. a. O., II, S. 241.

Stütze, die für die Arme der Stehenden geschaffen ist, ebenfalls accoudoir genannt, eine runde Platte, oben und unten von einem schmalen Wulste begrenzt. Die Miserikordien sind die frühesten uns erhaltenen. Die Konsolen laufen in eine Spitze aus und wiederholen so stets die Figur eines Dreiecks, welche Lösung für die Gestühle der Frühzeit vorbildlich bleibt.

Die Rückwand ist mit einer Holzvertäfelung bekleidet und durch Blendarkaden gegliedert. Solche Holzbekleidung (*dorsale*) war in der frühesten Zeit bereits allgemein üblich, freilich sind nur wenige Belege vorhanden, so z. B. das Chorgestühl aus der Kathedrale zu Lausanne [1] (jetzt in der salle de justice des Schlosses zu Chillon), etwa gleichzeitig wie das zu Poitiers, die um einige Dezennien jüngeren zu Einbeck [2], St. Gereon in Köln [3] und zu Notre Dame de la Roche [4]. Die bisherige Annahme, daß die hohe Rückwand erst eine Eigenheit der späteren Zeit sei, erweist sich auf Grund der genannten, frühen Denkmäler als irrig. Die Spätzeit hat das dorsale nicht erst erfunden, sondern nur bereichert.

Zuweilen, wie im Dome zu Köln, wurde die Vertäfelung durch Wandmalereien ersetzt.

An hohen Festtagen wurde die Rückwand mit Teppichen überspannt (*dorsalia, tapetia*), wie die Klosterregeln wiederholt erwähnen. *Dorsalia sunt panni in choro pendentia a dorso clericorum* [5]. Die diciplina Farfensis beschreibt die Ausschmükkung der Kirche am Vorabend der Weihnacht folgendermaßen:

famuli procuratores nemoris coaptent cortinas lineas, sartores alias cortinas laneas. Monachi pallia atque textus Evangelii nec non et altaria adornentur et chorus atque capitulum et super formalas tapetia. Nam cum ordinantur philacteriae vestiantur duo ex ipsis in albis. Refecto varii accipiant bancalia, quae coaptentur per omnia sedilia scillas argenteas atque mantilia [6].

---

[1] Annal. archéol. XVI, p. 55.
[2] Reusens, a. a. O., II, S. 244.
[3] Pabst, Kirchenmöbel des Mittelalters und der Neuzeit, Taf. 19.
[4] Viollet le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française VIII, p. 463.
[5] Durandus, Rat. div. offic. 3, n. 23.
[6] Consuetudines Farfenses. ed. Albers, p. 8.

Beispiele solcher Teppiche befinden sich in Halberstadt[1] aus der Zeit um 1200, in der Viktorkirche zu Xanten[2] aus dem Jahre 1520, und in St. Gereon zu Köln aus der Barockzeit. Während man in Xanten die Täfelung wahrscheinlich später entfernt hat und anders verwertete, ließ man in St. Gereon hinter den Gobelins sie bestehen.

Daß die Chorstühe im Mittelalter auch mit Kissen, *bancalia*, belegt wurden, ging aus obigen Worten hervor.

Ueber die Entstehungszeit der Chorstühle zu Poitiers schreibt Rouillard in seiner Histoire de Melun: *Jean de Melun, evêque de Poitiers mort en 1239. inhumé à l'abbaye du Jard fit faire les stalles de sa cathédrale.* Gallia christiana II. col. 1184 heißt es von dem genannten Bischof: *fecit stalla chori sui et candelabra circa maius altare cui multa alia addidit ornamenta.* Wir hätten hiernach das früheste Gestühl, das uns in Frankreich erhalten ist.

Das nächstfolgende befindet sich in der Kapelle von Notre Dame de la Roche[3], die 1232 geweiht wurde. Der Typus des Prophetenthrones und des Gestühles aus Poitiers ist hier einfach und klar wiederholt sowohl in den Wangen wie in den Trennungswänden. Die folgenden französischen Gestühle stammen alle erst aus dem XIV. Jahrhundert.

Belgien nimmt sehr früh den Typus auf. Das erste Beispiel zeigt wohl das Chorgestühl in der Kirche zu Hastière près de Dinant[4], nur Einzelsitze ohne Abschlußwangen. Sie sind ganz schlicht und unterscheiden sich von den französischen besonders durch das Fehlen der unteren Armstütze. Dieses scheint einem Teile der belgischen Gestühle charakteristisch zu sein. Auch das jüngere Werk zu Ste Croix in Lüttich[5] entbehrt dieser Stützen, an dem späteren Gestühle zu St. Pierre in Löwen[6] sind sie jedoch vorhanden.

Nachdem wir so die Entwickelung des französischen Typus kurz verfolgt haben, müssen wir, ehe wir zu den deutschen

---

1 Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes III, 1, S. 298.
2 Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Mörs, Fig. 37.
3 Annal. archéol. XXIII, p. 61.
4 Reusens, a. a. O., II, S. 242.
5 Reusens, a. a. O., II, S. 243.
6 Reusens, a. a. O., II, S. 245.

Chorgestühlen zurückkehren, einen Blick werfen in das Album des Villard de Honnecourt[1], des berühmten französischen Architekten aus der ersten Hälfte des XIII. Jh. Dieser zog von Frankreich durch Deutschland und die Schweiz bis ins Ungarland und hat uns seine Reiseeindrücke in einem Skizzenbuche hinterlassen, in dem wir auch einige Detailaufnahmen von Chorgestühlen finden.

Auf dem ersten Blatt (pl. LIII des Albums)[2] sind eine Wange und eine Scheidewand gezeichnet, getrennt durch die Worte: *Vesci une legiere poupee duns estaus a. I. entreclos a tote le clef*, was im modernen Französisch heißt: *Voici une poupée simple d'une stalle à cloison avec la clef*. Diese Worte beziehen sich auf die Wange, da, wie Darcel durch Analogie des englischen Wortes *popie* nachweist, mit *poupee* die Verzierung ihres oberen Teiles bezeichnet ist.

Die Zweiteilung ist hier wiederholt. Dem rechteckigen Untergeschoß, das vertieft und mit zwei Rundbogen verziert ist, tritt ebenfalls eine Säule vor. In den oberen Rahmen ist sehr geschickt und mit feinstem Gefühl für Raumfüllung eine Doppelvolute in der Form eines lateinischen *S* einbeschrieben.

Die Trennungswand geht fast zusammen mit der aus Poitiers. Hier wie dort die Dreiteilung der Vorderkante, oben und unten mit einer, hier freistehenden Säule geschmückt, während die Verbindung wieder eine Kurve herstellt, die sich aber bereits mehr dem Kreisbogen nähert. Eine kleine Neuerung zeigt Villard, indem er das in Poitiers angebrachte Trennungsgesims zwischen Ober- und Mittelglied fortläßt und den Knauf der unteren Armlehne ein wenig höher hinaufzieht, wodurch die Silhouette einfacher und fließender wird.

«Eine einfache Wange» nannte der Künstler die erste im Gegensatz zu der reichen, die er auf einer der folgenden Tafeln gibt (pl. LVI)[3]. Der Zeichnung sind die Worte zugefügt: *Se vus volez bien ovrer dune bone poupee a uns etsans a cesti*

[1] Lassus et Darcel, Album de Villard de Honnecourt architecte du XIIIe siècle. Manuscrit publié en Fac-Simile. Paris 1858.

[2] Abgebildet: Annal. archéol. XXIII. p. 133; Molinier, a. a. O., II, 15.

[3] Annal. archéol. XXIII, 135; — Gonse, l'Art Gothique, p. 230. — Molinier, a. a. O., II, p. 15.

vus tenes, im modernen Französisch: *Si vous voulez sculpter une riche poupée de stalle, tenez-vous-en à celle-ci.* Die Grundform ist dieselbe, nur ist alles bereichert worden. Die Bogen des Unterfeldes ruhen auf gegliederten Säulen, die auch die eingelegten Kleeblattbogen tragen. Die schön und weich geschwungenen Linien der Doppelvolute sind voll Leben geworden und werden von üppigem Blattornament begleitet, das aber die Grundform nicht erstickt, sie vielmehr klar und voll durchklingen läßt.

Villard hat durch keine Beischrift uns den Ort der Originale übermittelt. Daß die Zeichnungen, die Trennungswand und wenigstens eine der beiden Wangen nach einem vorhandenen Gestühl gefertigt sind, darf man annehmen, während die zweite vielleicht eine vom Künstler in Anlehnung an das Original frei geschaffene Weiterbildung darstellt.

Die Vorbilder können wir ebenso gut in Frankreich, Belgien und der Schweiz wie in Deutschland suchen. Denn auch hier mag der Typus schon heimisch gewesen sein. Jedenfalls war er noch nicht verbreitet, sonst hätte ihn der französische Architekt nicht als etwas Besonderes in sein Album aufgenommen. Beachtenswert erscheint mir, daß die Doppelvolute in Frankreich in der Frühzeit höchst selten war, während sie im westlichen Deutschland die fast allein gültige Form darstellt.

Villards Skizzenbuch ist um 1245 entstanden. Wenig jünger ist das Gestühl der Viktorkirche zu X a n t e n[1], das mit den Zeichnungen des Franzosen eine solche Verwandtschaft bekundet, daß es fast wie ihre Uebertragung in die Holzskulptur erscheint.

Zwei Sitzreihen steigen dort zu beiden Seiten der Chorschranken auf, die untere durch eine, die obere durch drei Stufen über dem Erdboden erhöht. Wie stets an den lang-

[1] Aus'm Werth, Kunstdenkmäler in den Rheinlanden I. S. 42, Taf. 19; — Beißel, Die Baugeschichte der Kirche des hl. Viktor zu Xanten I, S. 66; — Clemen, Kunstdenkmäler, Kreis Mörs, Fig. 33, 34, S. 108; — J. v. Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes, Fig. 20; — Katalog der Gipsabgüsse des Düsseldorfer Kunstgewerbemuseums. Taf. 34, 35; — Luthmer, a. a. O., Fig. 7. — Pabst, a. a O., Taf. 3; — Riggenbach, a. a. O., S. 219, — Zehe, Beschreibung des Domes von Xanten, S. 58; — Molinier, a. a. O., II. p 32; — Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, VI. Jahrgang, Taf. 25.

gestreckten, doppelreihigen Gestühlen sind auch hier drei Zugänge zu den oberen Reihen, zwei an den Enden und einer in der Mitte, jedesmal durch niedrige Wangen begrenzt. Die Rücklehnen der vorderen Reihe sind für die, die die hinteren Sitze innehaben, zu Kniebänken gestaltet.

Die Stühle sind im Laufe der Zeit verändert worden. Wahrscheinlich haben sie sich früher weiter zum Altare hin erstreckt und den Raum, den jetzt zwei, etwa ein Jahrhundert jüngere Dreisitze innehaben, besetzt. Der Lettner blieb alsdann frei. Aus'm Werth glaubt, die Stühle hätten sich weiter ins Langhaus ausgedehnt und seien getrennt worden, als um 1300 der Chor vom Schiff durch einen Lettner geschieden wurde[1]. Die Säulenkapitelle in den Lettnerecken sprechen aber dafür, daß die Aenderung in der Renaissance vorgenommen wurde, und in jener Zeit mögen auch die beiden großen Pulte hinzugefügt und einige der niederen Wangen erneuert worden sein.

Die Schlußstücke der hinteren Reihe zeigen die Zerlegung in Ober- und Untergeschoß, dieses, wie bei Villard durch eine im Kleeblattbogen geschlossene Blendarkatur verziert und mit freistehender Säule geschmückt, jenes in eine reich ornamentierte Volute mit vortretenden Tiergestalten umgebildet. Ein Affe in einer Mönchskapuze, ein Hund mit einem Drachenleib, ein Lindwurm mit einem Faunskopf und endlich ein viertes Fabelwesen sind mit den Ranken verbunden.

Mehr noch tritt die Verwandtschaft mit Villards Zeichnungen in Einzelheiten zutage, z. B. in der Verzierung des Untergeschosses, der vortretenden Säule mit dem Schaftring, den Profilen des äußeren Rahmens und auffällig in jener Wange, die in ihrem oberen Teile das $\mathcal{S}$ wiedergibt. Freilich ist die Volute ein wenig üppiger, als der französische Künstler sie gezeichnet hat, sie geht aber doch in der Grundform und auch in der Blattbehandlung eng mit dessen Entwurf zusammen. Es ist das charakteristische Blatt des Ueberganges, das, keiner bestimmten Pflanzenart entlehnt, auf der Grenze zwischen Natur und Stilisierung steht. Die Kapitelle der Kathedrale zu Vezelay zeigen es zuerst um 1160, und weiter ausgebildet findet es sich an der Kathedrale

---

[1] a. a. O., S. 42.

zu Laon. Für die nächsten Dezennien bleibt es in der Baukunst herrschend. Der Xantener Meister hat es ihr entlehnt und hat neben den Ranken auch die Knäufe und Kapitelle damit überwuchert. Wie es hier, zu Bündeln vereint, aus den Voluten herauswächst, entspricht ganz dem französischen Vorbilde.

Die Trennungswände der hinteren Reihe gehen mit dem feststehenden Typus des Villard genau zusammen, bei den vorderen Stühlen dagegen hat der Künstler die vortretende Säule des Obergliedes durch eine gewellte, tief einschneidende Volute ersetzt, die an ihrem oberen Ende in einen starken Knauf ausläuft. Das Profil der Verbindungskurve zwischen Ober- und Mittelglied ist beiden Reihen gemeinsam: ein vorne zugespitzter Rundstab, zu beiden Seiten je eine Hohlkehle, ein geläufiges Profil der jungen Gotik. Bei Villard findet es sich zuerst, und von den folgenden Gestühlen wird es stets wiederholt, bald in dieser einfachen Form, bald bereichert.

Die niederen Abschlußwangen der vorderen Sitzreihen sind in Xanten und in der ganzen Frühzeit noch sehr einfach. Einem mit Blendarkatur verzierten, rechteckigen Felde ist eine Säule vorgesetzt. Der obere Abschluß zeigt eine Horizontale, die an den Enden zu Knäufen zusammenrollt, die bald zu Blattknollen, bald zu Tier- und Menschengestalten umgebildet werden. Diese leicht geschwungene Linie wird bis ins XVI. Jahrhundert beibehalten und es ist interessant zu sehen, wie z. B. an einer späten Gestühlswange zu Iserlohn, als deren Bekrönung zwei ineinander verschlungene, liegende Gestalten gewählt sind, die Urform noch vernehmlich durchklingt[1].

Symbolik wird man bei dem Xantener Künstler vergebens suchen. Für die Fabelwesen, die die Wangen zieren, mögen ihm die Ungeheuer, die als Wasserspeier an den Kathedralen zahllos sich tummeln, die Vorbilder geliefert haben. In den

[1] Ludorff, Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Iserlohn, S. 41.

Knäufen und Miserikordien dagegen treibt der erwachende Sinn der jungen Gotik für die Natur die ersten Blüten.

Ein entzückender Naturalismus kommt hier zum Durchbruch, und in seiner Frische fühlt man etwas von der Freude der Künstler, sich endlich frei zu wissen von dem strengen romanischen Schematismus. Rückhaltlos widmen sie sich jetzt dem Studium der Natur und schenken immer wieder den zahllosen Blumen und Blättern, der Menschen- und Tiergestalt ihre Aufmerksamkeit.

Alle die Wesen, die sie in Holz und Stein übertragen tiefer deuten zu wollen, hieße sie gänzlich mißverstehen. Nur ihrer selbst willen sind sie geschaffen. Dabei ist es natürlich, daß die Pflanzen und Tiere, die sich in des Bildhauers Umgebung zeigen, am häufigsten wiederkehren. Distel, Weinlaub und Eichenblatt wechseln in bunter Folge mit Tauben, Hunden, Hasen und Eichhörnchen, ein kleines köstliches Stück Welt, das uns geboten wird. Und alle die Einzelgebilde reden von einem unermüdlichen Studium der Natur, zeugen von einem solch sicheren Auge für die charakteristischen Eigenschaften jeder Pflanze und jedes Wesens, daß sie an Treue und Wahrheit kaum überboten werden können.

Das Xantener Gestühl ist in Deutschland für die Holzbildnerei und das gesamte Kunstgewerbe die erste Ankündigung der neuen Stilart. Gleichwohl sind des Künstlers Zugeständnisse an den Romanismus noch recht bedeutend.

Das romanische Ornament ist bei voller Abstraktion von der Wirklichkeit gebunden, streng symmetrisch und geometrisch und mit Vorliebe aus dem Kreise konstruiert. Damit zusammen geht seine flächige, kerbschnittartige Behandlung. Die gotische Linienführung dagegen ist frei, sie verliert das Strenge der vergangenen Epoche mit der Annäherung an die Natur immer mehr, zeitigt die schönsten Blüten in der Hochgotik, um darauf im Niedergange bei allzugroßer Freiheit und Willkür zu verderben.

Zeigen nun die Xantener Stühle in der Linienführung der Voluten noch viel Romanisches, das besonders zum Ausdruck kommt an der Wange, die den Affen trägt und auch hier wieder in Einzelheiten wie in den Endigungen der Nebenranken und mutet uns ferner romanisch an das Gesims, das

den äußeren Rahmen bildet, die Kleeblattbogen und das Ornament einiger Miserikordien, das teilweise zusammenklingt mit den strengen Rosetten des Ratzeburger Werkes, so leiten uns die die Säulen schmückenden Schaftringe hinüber in die neue Zeit, die auch bereits ihre Anforderungen an den meißelnden Künstler stellt. Das Hauptproblem der Gotik, der Bewegungsrhythmus kommt schon zum Ausdruck und mit ihm zugleich zeigt sich das erste Erwachen des organischen Gefühles, das sich nicht mit dem Zusammenfügen der Bretter begnügt, das vielmehr zu unterscheiden beginnt zwischen tektonischen und füllenden Gliedern.

Die Baugeschichte der Viktorkirche leistet einige Hilfe in der Datierung der Stühle. 1263 begann man mit dem Neubau des Chores, der, ähnlich wie beim Dome zu Köln, um die romanische Apsis, die vorläufig noch bestehen blieb, herumgeführt wurde. Bis 1311 war der Ostchor mit den beiden nächsten Jochen sowie die anstoßenden Seitenchörchen mit den entsprechenden Jochen vollendet. 1284 wurde die romanische Apsis, in der bis 1276 noch der Gottesdienst gehalten wurde, niedergelegt [1].

Daß die Gestühle nach 1284 oder gar nach 1311 entstanden sind, ist wegen der allzustarken romanischen Reminiszenzen wohl nicht anzunehmen. Setzt man ihre Entstehung um 1250, so wird auch die Notiz verständlich, die sich in den Baurechnungen findet und die besagt, daß 1361 die alten, schon lange vorhandenen Chorstühle dem neuen Chore angepaßt und erhöht wurden [2]. Das heißt doch wohl, daß sie bereits die alte romanische Apsis geschmückt haben und für diese geschaffen waren und zwar zu einer Zeit, als man noch nicht an den Neubau dachte.

Für diese frühe Zeit, um die Mitte des XIII. Jh., ist es freilich eine erstaunliche Leistung, die uns hier in der Holzbildnerei entgegentritt, und die nur erklärlich ist durch den Umstand, daß ein Steinmetz seine Fertigkeit auf das Holz übertragen hat.

---

[1] Beißel, a. a. O., S. 70.
[2] Beißel, a. a. O., S. 66.

Diese direkte Entlehnung aus der Steinskulptur ist eine Eigentümlichkeit aller frühen, westlichen Gestühle. Man glaubt bei ihnen noch des Steinmetzen schwere Hand zu fühlen und die Ansätze des breiten Meißels zu bemerken. Sahen wir bereits in der Blattform diese Uebertragung, so zeigt sie sich auch in den Schaftringen der Säulen wie in der Einbeziehung der Architektur, die besonders in der Folgezeit ihr ganzes System herleihen muß. Für die Monstren und Fabelwesen der Ranken und Knäufe bot die Steinskulptur in den Wasserspeiern und dem Portalschmuck der großen Kathedralen eine unerschöpfliche Fülle der köstlichsten Vorbilder. Damals waren die beiden Gattungen des Steinmetzen und Holzbildhauers noch nicht geschieden wie heute und dieselben Künstler, die die Kirchen mit Wimpergen, Fialen und Skulpturen schmückten, fertigten auch die Gestühle, wie noch manche Urkunden und Chroniken uns berichten. So lesen wir in den Rechnungen der Kathedrale zu Rouen, daß der Hüttenmeister Philippot Viart die dortigen Chorgestühle entworfen und ausgeführt habe [1]. Von Konstanz wissen wir, daß der Tischmacher Simon Haider und der Bildhauer Niclas van Leyen die Gestühle der Münsterkirche 1470 schufen. An dem Levitensitz der Stiftskirche zu Wimpfen i. Th. hat sogar der Steinmetz sein Zeichen eingeschnitten, wohl der beste Beweis für die Wahrheit der obigen Annahme [2].

Mit dieser Leistung eilt Xanten dem übrigen Kunstgewerbe einen gewaltigen Schritt voraus, indem es den stilistischen Umschwung, der im Rheinland erst um 1280 auf diesem Gebiete sich geltend macht, einige Dezennien früher zum Ausdruck bringt. «Aber», so sagt Beißel [3], «Xanten lag am lebensfrohen Rheine und in der Gegend, in welcher im XIII. Jahrhundert ein Leben pulsierte, wie es kaum reicher gedacht werden konnte, und so standen seine Arbeiter auf der Höhe ihrer Zeit und mitten im Strome einer ausgedehnten Kunsttätigkeit.»

Daß nun ein solches hervorragendes Gestühl in Xanten selbst gefertigt worden sei, möchte ich nicht annehmen. Xanten war

[1] Langlois. Stalles de la Cathédrale de Rouen 1838, p. 181.
[2] Kunstdenkmäler in Deutschland von der frühesten Zeit bis auf unsere Tage. Schweinfurt 1844, I, 3. — Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen: Schäfer, Ehemaliger Kreis Wimpfen, S. 251.
[3] a. a. O., S. 67.

als Stift mächtig und angesehen und auch als Stadt nicht unbedeutend. Aber da es sich um eine so bedeutende Aufgabe handelte, wird man sich wahrscheinlich, mag nun das Gestühl aus eigenen Mitteln der Stiftsherren hergestellt oder von einem anderen geschenkt sein, an ein künstlerisches Zentrum gewandt haben. Und da lag wohl nichts näher als Köln.

Mit dieser Stadt war Xanten stets in engster Berührung und erhielt dorther nicht nur alle Kunstwerke, sondern auch fast alle Künstler. Schon 1129 war der Viktorschrein in der Goldschmiedewerkstätte von St. Pantaleon gefertigt worden und in der Folgezeit begegnen stets die Namen Kölner Künstler. Zudem haben sich, wie wir sehen werden, in Köln mehrere Chorstühle erhalten, die mit der Xantener Arbeit aufs engste zusammengehen. Dort war gewiß ein Zentrum, wo zahlreiche Chorstühle gefertigt wurden.

An Bildhauerwerkstätten in heutigem Sinne darf man dabei nicht denken, da jene Zeit solche Einrichtungen nicht kannte. Die Gestühle wurden in den einzelnen Hütten gefertigt, daher ihr Zusammengehen mit der Baukunst und ihre verschiedene künstlerische Bedeutung. Daß die Kölner Gestühle einander so verwandt sind und in Einzelheiten sich oft genau wiederholen, spricht nicht für eine einzige Werkstätte, sondern erklärt sich leicht dadurch, daß sie an demselben Orte geschaffen sind und den Bildhauern stets zugänglich waren.

Ob nun nach Köln der französische Typus durch einen französischen Meister gebracht wurde oder durch einen in jenem Lande geschulten einheimischen Künstler, ferner ob die Einflüsse unmittelbar aus Frankreich oder auf Umwegen durch die Schweiz oder durch das mit Köln in enger Kunstverbindung stehende Maasland herüberkamen, ist nicht zu entscheiden. Die vielfachen künstlerischen Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich in jener Zeit bedürfen keiner Erwähnung mehr. Neuerdings hat Graf Vitzthum[1] darauf hingewiesen, daß auch über England die französische Kunst ihren Weg nach Deutsch-

[1] Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwest-Europa, Leipzig 1907, S. 196.

land fand, was für die Miniaturen, aber nicht für die Chorgestühle zutreffen mag.

Um nun diesem französischen Typus, wie er uns in Xanten ausgebildet zuerst entgegentrat, den des östlichen Deutschland gegenüberzustellen, sei auf das etwa 20 Jahre jüngere Gestühl der Klosterkirche zu Loccum hingewiesen[1]. Der älteste Teil dieser Kirche wurde 1250 geweiht und der ganze Bau 1275 fertiggestellt. Diesen Zeitpunkt darf man bei der Datierung der Stühle nicht überschreiten.

Was sofort in die Augen fällt, ist die schreinermäßige Brett- und Kastenkonstruktion gegenüber der rheinischen Steinarbeit. Statt der schönen, doppelteiligen und durchbrochenen Wange schließt die östlichen Gestühle stets ein hohes, gerades Brett ab, mehr oder weniger reich geschnitzt.

Noch 100 Jahre später, wo der westliche Einfluß sich bereits überall, bis nach Schweden (Lund)[2] hinauf geltend macht, findet sich dieser Brettabschluß an dem Gestühl zu Doberan i. M.[3] Auch an den Trennungswänden zeigen die Loccumer Stühle die Tischlerarbeit. Aehnlich wie im Norden sehen wir auch hier, wie lange sich das Romanische geltend macht, ist doch das Ornament des Loccumer Meister noch rein romanisch.

Wie bald aber andererseits der neue Typus sich verbreitet, zeigt das Chorgestühl der Stiftskirche zu Einbeck[4], das einzige der Frühzeit, das eine Inschrift aufweist und uns darin den Namen des Stifters überliefert hat:

A. 1288 Henricus dux has sedes ordinavit.

Die Trennungswände, durch besonders fein geschnittene, menschliche Köpfe ausgezeichnet, weichen von der rheinischen Art ab und neigen mehr der östlichen zu, wie sie in Ratzeburg

---

[1] Atz, Die christliche Kunst in Wort und Bild, S. 221. — Hase, Mittelalterliche Baudenkmäler Niedersachsens II, Taf. 72, 75, 76. — Mohrmann und Eichwedl, Germanische Frühkunst, Taf. 49 51. — Riggenbach, a. a. O., Fig. 2—4, S. 218. — Zeitschr. des Hannoverschen Architekten- und Ingenieur-Vereins, 2.

[2] Sveriges Medeltid, Kulturhistorik Skildering of Hans Hildebrand, Stockholm IV, 73—75.

[3] Schlie, Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin. Taf. 617—621.

[4] Lübke, Vorschule, S. 195, dort die falsche Datierung 1322, die auch Reusens, a. a. O., II, S. 244 gibt. — Riggenbach, a. a. O., Fig. 12, 13

und Loccum uns begegnete. Aber die Zweiteilung der Abschlußwangen, die Umbildung der oberen Hälfte zur Volute mit Drachen und Ranken läßt deutlich westlichen Einfluß ahnen. Bei dem Untergeschoß ist die Säule in eine Halbsäule umgewandelt. Unverstanden ist die Verzierung eines Mittelfeldes: Eine Säule, die einen Ring trägt. Beachtenswert ist die hohe Täfelung der Rückwand. Technisch gehört das Gestühl zu den besten Leistungen der frühgotischen Holzschneidekunst.

Nach Xanten ist im Rheinland das früheste Gestühl das aus der ehemals so bedeutenden Stiftskirche zu Wassenberg (Kreis Heinsberg)[1]. Auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902 wurden die Wangen zuerst größeren Kreisen bekannt und in den Vordergrund des Interesses gerückt. 1903 erwarb das Kunstgewerbemuseum zu Köln das hervorragende Werk und beseitigte bei der Uebernahme einige unbedeutende Schäden. In Wassenberg ist das Gestühl durch eine genaue Kopie ersetzt worden. Ursprünglich erstreckten sich dort die Sitze weiter ins Mittelschiff und wurden später aus irgend einem Grunde verschnitten.

Die Zugehörigkeit zu der unter Frankreichs Einfluß entstandenen Gruppe ergibt sich sofort. Die Zweiteilung der Wangen, die untere Hälfte mit Blendarkatur (hier schon Spitzbogen!) und vortretender Säule, die obere eine große Volute mit Figuren.

Nur einige Jahrzehnte liegen zwischen der Xantener Schöpfung und dieser. Aber wieviel höher steht der Wassenberger Künstler als sein Vorgänger. Was bei diesem noch unbestimmt zum Ausdruck kam, hat sich bei jenem voll und wunderbar ausgereift. Die Volute ist klar und einfach, und die Figuren

[1] Clemen. Kunstdenkmäler, Kreis Heinsberg. Fig. 109. Taf. VII, S. 131. — Derselbe. Die rheinische und die westfälische Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1902, Abb. 7. — Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc; Bulletins des Séances 1890, p. 102, Taf. XI. XII; in diesem Buche die erste Erwähnung und Abbildung. — O. v Falke und Frauberger. Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902. S. 137, Taf. 121. — Führer durch das Städt. Kunstgewerbemuseum zu Cöln 1907. S. 33. — Katalog der kunsthistorischen Ausstellung. Düsseldorf 1902, Nr. 700–701. — Lehnert, a. a. O., Abb. 272. — Kölnischer Kunstgewerbeverein. XIII. Jahresbericht. S. 6. — Springer. Handbuch der Kunstgeschichte 1904. II Fig. 494.

sind mit unübertrefflichem Geschick mit den großen, durchgehenden Kurven verbunden. Das Ornament ist der Hauptlinie weit besser untergeordnet und erzielt mit dieser zusammen einen reineren Akkord. Auch das Kapitell ist nicht mehr von Blättern überwuchert, sondern in leiser Anlehnung an das Korbkapitell in eine anmutige Form gebracht. Das Gesims, das bei den anderen Werken die Volute wie ein Rahmen umschloß, fehlt hier als vorteilhafte Aenderung.

Auch die Trennungswände der Sitze zeigen Abweichungen. Die Verbindungslinie ist unter Verzicht auf die Armstütze bis an die obere Deckplatte gezogen und endet hier in einen Knauf, eine Blattknolle, einen Tier- oder Menschenkopf.

In die Voluten hat der Künstler links die Madonna, vom Stifter verehrt, rechts den Stifter zu Pferde hineinkomponiert[1].

Die Madonna, in langem Gewande und einem, die Arme und Brust freilassenden Mantel, sitzt auf einer schmalen Bank und hält das Kind auf ihrem linken Knie. Ob der Knabe sich aufrecht stellen oder vom Knie heruntergleiten und sich setzen will, ist aus seiner Bewegung nicht ersichtlich. In dieser Stellung kann er nicht lange verweilen, denn der rechte Fuß ruht haltlos auf der Mantelfalte, der linke schleift mit der Kante auf dem Knie nach. Ueber der vollen Rüstung den Streitmantel mit Gürtel und Schwert, die Hände gefaltet erhoben, kniet der Stifter vor der Madonna..

Auf der rechten Wange erscheint er in derselben Tracht, auf dem Streitroß zum Kampfe reitend, in der Linken die Zügel, in der Rechten die Lanze.

Zwei der köstlichsten Schöpfungen der jungen Gotik treten uns in diesen Figuren entgegen. Die vortreffliche Behandlung der Körper, der schöne Rhythmus, der sie belebt und der besonders anmutig in dem Jesuknaben zum Ausdruck kommt, der leichte, ölige Fluß der Linien, ein Vorzug dieser jungen Kunst und endlich die technische Vollendung zeichnen die Werke aus.

Offenbar sind die Figuren unter starkem französischen Einfluß geschaffen worden. Als direkte französische Schöpfung darf man die Wassenberger Madonna aber nicht ansehen,

---

[1] Gilde de Saint-Thomas etc. dort die Figuren beide Male fälschlich als Georg gedeutet.

dagegen sprechen die Behandlung des Körpers, das breite Oval des Kopfes und ein gewisser Mangel an Eleganz. Ferner sei darauf hingewiesen, daß in Frankreich nie das Kind stehend auf dem Knie der Mutter gebildet wird. Als echtes Erzeugnis der Isle de la France sei zum Vergleiche die Maria von der fast gleichzeitigen Elfenbeingruppe der Krönung im Louvre herangezogen[1], während wir hier eine charakteristische Figur des Maasgebietes vor uns haben.

Nach der Schlacht von Worringen 1288 kam neben Limburg auch die bedeutende Grafschaft Wassenberg in den Besitz des Herzogs von Brabant, dessen Nachfolger sie 1311 wieder an Jülich verpfändete. In diesem Zeitraume, von 1288 bis 1311, ist jedenfalls das Gestühl gefertigt worden und zwar höchstwahrscheinlich im Anschluß an die wichtige Entscheidungsschlacht. Das würde auch die Art der Darstellung des Stifters erklären, in dem wir alsdann den damaligen Herzog von Brabant, den kunstsinnigen Johann I. erblicken müssen, links, wie er zur Schlacht reitet, rechts, wie er nach erlangtem Siege der Madonna dankt und ihr darauf als Weihegabe dieses Gestühl widmet. Und dann war die Schenkung des Gestühles ein willkommenes Mittel, um die neuen Untertanen, die Stiftsherren, sich geneigt zu machen. Ueber 1294, das Todesjahr Johann I., möchte ich in der Datierung der Gestühle auf keinen Fall hinausgehen.

Die enge, künstlerische Verbindung, die Brabant stets mit der Isle de la France hatte, macht den starken französischen Einfluß hinreichend verständlich.

Das Kostüm des Ritters bestätigt einigermaßen die Richtigkeit der Datierung. Seine Schultern sind mit eigenartigen Blättchen belegt. Den alten Vorläufern der modernen Epauletten, die in der Zeit von 1280—1320 üblich waren[2].

Freilich, die bedeutende Leistung, die uns hier um 1290 in der Holzbildnerei entgegen tritt, ist wieder nur durch die Tatsache erklärlich, daß ein Steinbildhauer seine Technik auf jenes Material übertragen hat. Man sieht, wie das Werk aus dem

[1] Michel, Histoire de l'Art, Paris 1906, II, Fig. 309.
[2] Weiß. Kostümkunde oder Geschichte der Tracht, des Baues und des Gerätes III. S. 153.

Block herausgehauen ist, wie ein großer Zug das Ganze durchweht, der alles Kleinliche, wie das Schnitzmesser es mit sich bringt, fern hält. Für die Urheberschaft eines Steinbildners spricht auch die Form der Blätter. Sowohl das leicht quellende Blatt, das die linke Volute schließt und an den Miserikordien wiederkehrt und ebenso die tief ausgekehlten Rosetten, deren Einzelglieder, stark gewellt, sich am Rande ein wenig umlegen, sind zu jener Zeit nur im Steine möglich. Für die Rosetten und für die gebuckelten Blätter liefert der Schmuck der Chorschranken in der Viktorkirche zu Xanten, der wenig älter als das Wassenberger Gestühl, gute Analoga.

Von der profanen Tischlerkunst werden diese Formen erst viel später übernommen. Die Truhe in Stoke d'Abernon, Surrey [1] zeigt, in welchen Grenzen sich um jene Zeit das Ornament dieses Kunstzweiges bewegt: Ueber die Kerbschnitzerei ist es im allgemeinen noch nicht gekommen.

Die erwähnte abweichende Form der Trennungswände des Wassenberger Gestühles geht zusammen mit der oben angedeuteten Eigentümlichkeit einiger belgischen Gestühle [2] und ist wohl ein weiterer Beweis für die Entstehung dieses Werkes in jenem Lande.

Dieselbe charakteristische Silhouette findet sich auch bei zwei etwas jüngeren Wangen der Sammlung Schnütgen, die ebenfalls aus der Aachener Gegend stammen. Dem Unterstock ist hier, abweichend, die Form der Trennungswände gegeben worden, die unter Verzicht auf die vortretenden Säulen mit einer durchgehenden, der Wassenberger Arbeit verwandten Kurve abschließen. Das Obergeschoß zeigt die einfache, nackte Volute, die links ein Hund, als Symbol der Treue, rechts ein Hahn als Sinnbild der Wachsamkeit bekrönt.

Dieselbe Sammlung birgt außerdem noch eine Einzelwange, die mit den beiden vorigen eng zusammengeht. Sie entstammt ebenfalls der belgischen Grenze, dem damaligen Brabant und zeigt dieselbe Form der Trennungswände, die auch hier aus dem Unterstock gemeißelt, während der Oberstock zur

[1] Meyer-Graul, Tafeln zur Geschichte der Möbelformen V.
[2] S. o. S 21.

schlichten Doppelvolute gestaltet ist. Eine Variation des Motives zeigten bereits die vorderen Sitze der Xantener Stühle.

Das früheste Gestühl, das sich in Köln erhalten hat, birgt die Kirche St. Severin[1]. Zu beiden Seiten steigen je zwei Sitzreihen über- und hintereinander auf. Alle Kennzeichen des französischen Typus sind vorhanden: Die doppelgeteilte Wange mit Volute, die Trennungswand, oben und unten mit einer Säule versehen, die Verbindungslinie mit dem beschriebenen Profil, ebenso die Armstütze für die Stehenden und endlich die Kapitelle und Basen der Säulen, hier und bei den Wangen. Die beiden Voluten, dem Altare zunächst, sind mit stilisiertem Blattwerk ausgefüllt und werden links von einem Hunde, freilich mehr die Karikatur eines solchen, rechts von einer Taube bekrönt. Die Ranken sind schematisch behandelt und das Untergehen der Hauptlinie in dem Ornament ist ungeschickt. Die Blätter, eine Nachbildung der von Xanten, sind trocken stilisiert und von dem feinen Naturgefühl, das hier und da dem Künstler den Meißel führt, weit entfernt. Die rechte Vorderwange gibt in ihrer Volute eine Löwin wieder, an der linken fehlt das bekrönende Tier, das sich ursprünglich hier befand, wie noch deutlich sichtbar ist, und das auch die Linienführung der Ranke verlangt.

In der Form der Voluten zeigt sich eine ziemlich sklavische Anlehnung an das Xantener Gestühl, ist doch die linke der Vorderseite eine nüchterne Uebertragung des alten Vorbildes, und ebenso in der Durchführung der Einzelheiten. Darin bekundet sich ferner des Meisters geringere Bedeutung, daß er dieselben Typen häufig wiederkehren läßt. So hat er z. B. die Taube in der gleichen Stellung als Schmuck der Wangen oder als Knauf der Armlehnen mehrmals wiederholt.

Daneben finden sich Skulpturen von entzückender Feinheit. Der Fischotter als Bekrönung einer niederen Seitenwange, ihm gegenüber und aus ihm heraus entwickelt der Drache, ferner einige Hunde und ein kauerndes Eichhörnchen können nicht besser wiedergegeben werden. Ebenso Treff-

---

[1] Zeitschr. f. christliche Kunst II, 195 ff.

liches leistet der Künstler in den Knäufen der Armlehnen, mag er nun ein hockendes Tier, einen langbärtigen Gnomen in einer Muschel zeigen oder aus seinem Album interessanter Köpfe einige Karikaturen des menschlichen Antlitzes in das Holz übertragen. Aber vielleicht ist dieses nicht sein eigenes Verdienst, ältere, heute nicht mehr vorhandene Gestühle der Stadt mögen ihm die Vorbilder geliefert haben. Wo der Severiner Künstler selbständig schaffen soll, wie bei der Lösung der Wangen, versagt er ganz.

Wegen des künstlerischen Abstandes darf man sein Werk nicht mit der Xantener und Wassenberger Schöpfung einer Werkstätte zuweisen. Dieser Abstand zeigt sich besonders in der Blattbehandlung: Das Xantener und Wassenberger Blatt ist lebendig und weich und teilt diese Eigenschaften mit dem französischen Laub im allgemeinen, das des Severiner Meisters dagegen und ebenso, wie wir sehen werden, das des Gestühles aus St. Aposteln ist schematisch, flach und leblos, und erst nach 2—3 Dezennien weiß der Meister aus St. Gereon dem Laube wieder organisches Leben einzuhauchen und die künstlerische Höhe seines Xantener Vorgängers zu erreichen. Ob man nicht wegen dieser grundsätzlichen Verschiedenheit in der Behandlung des Laubes das Xantener Gestühl ebenso wie das Wassenberger Werk Köln als Entstehungsort absprechen muß? Es sei denn, man wollte einen künstlerischen Rückschritt annehmen.

Das Severiner Gestühl ist um 1300 entstanden und derselben Zeit gehören die Sitze aus St. Aposteln zu Köln an[1]. Diese standen ursprünglich in der Vierung der Kirche, wurden vor einigen Jahrzehnten dort entfernt und auf den Speicher gebracht, bis sie im Jahre 1908 ins Kunstgewerbemuseum zu Köln geschafft wurden. Manches von dem Gestühle ist im Laufe der Jahre verschwunden, zumal von den Trennungswänden fehlen gar viele.

Die doppelgeteilten Wangen mit dem säulenbesetzten Unterstock und der durchbrochenen Volute ebenso die Scheidewände geben im Aufbau und in Einzelheiten wie den Kapitellen und

[1] Riggenbach, a. a. O.. S. 223.

Basen der Säulen und den Profilen ihre nahe Verwandtschaft mit den bisherigen Arbeiten kund.

Im allgemeinen ist dieses Gestühl einfacher gehalten, ohne aber deshalb jenen künstlerisch nachzustehen. Nur an der Vorderseite scheinen hohe Wangen einen Abschluß gebildet zu haben, an der Altarseite waren sie durch niedrige ersetzt. Das Thema ist beiden Wangen gemeinsam: In eine schön geschwungene durchgezogene Ranke sind drei große Weinblätter eingeflochten. Vor diesen lauert ein geflügelter Drache auf eine Eidechse, die sich unter der Volute versteckt hielt. Die Ranken zeigen verschiedene Behandlung und man möchte wohl der linken, die nur noch zur Hälfte vorhanden ist, den Vorzug geben wegen ihrer größeren Sorgfalt, ihrer Geschlossenheit und besseren Raumfüllung.

Die niederen Abschlußwände sind entgegen dem Vorbilde von Xanten und Severin (an dem Wassenberger Gestühl fehlen diese Wangen), die nur an einer Seite eine Säule zeigen, auch an der zweiten mit einer kleineren geschmückt. Darin bringen sie ferner etwas Neues, daß sie statt der früheren Horizontale als Bekrönung zwei Voluten giebelförmig gegeneinander lehnen.

Die schlichte Blendarkatur des unteren Feldes, bisher nur ein Bogen, ist reicher geworden. Drei Wangen schmückt eine schöne Pfostengliederung, die übrigen eine einem Kreise einbeschriebene ornamentale Füllung. Eine Rosette zeigt zum ersten Male das für Köln charakteristische, mehrfach gewellte Blatt, das von den folgenden Gestühlen aufgenommen und weitergebildet wird. Diese Form ist wieder der Steinskulptur entlehnt und wie bei den früheren Gestühlen sei auch bei diesem der Ursprung aus jener Schwesterkunst besonders betont. Zumal in der weißen Tünche, die man dem Gestühle in späterer Zeit verliehen, stellt es sich vollständig als Steinarbeit dar.

Nicht zeitlich, aber stilistisch, und darum sei es hier eingeschoben, steht dem Gestühl aus St. Aposteln nahe das aus der Abteikirche zu C o r n e l i m ü n s t e r[1]. Die hohen Abschlußwangen sind hier durch niedrige ersetzt, die wieder als

[1] **Kunstdenkmäler des Mittelalters von L. v. Fisenne III. Lieferung.**

Bekrönung zwei giebelförmig gegeneinander gelehnte Voluten zeigen. Ihre Endigungen wiederholen Motive des jüngeren Gereoner Gestühles. Die Außenseiten der Wangen sind teils mit reichstem Pfostenwerk geschmückt, teils ist Maßwerk an dessen Stelle getreten und zwar meistens eine vielgegliederte Rosette.

Die Miserikordien zeigen reichen plastischen Schmuck: Laubwerk und Fratzen. Die Trennungswände der Sitze sind in allen Einzelheiten genaue Wiederholungen der früheren Arbeiten aus St. Aposteln. Um die Mitte des XIV. Jh. ist das Gestühl entstanden. Fisennes Datierung in das Ende ist entschieden zu spät. Das Laub zeigt noch ganz die frühen Formen und steht dem Blatt des Wassenberger Gestühles bedeutend näher als dem des Domes zu Köln. Auch die Säule widerspricht der späten Datierung. Gegen Ende des Jahrhunderts tritt bereits an Stelle des runden Schaftes der abgefaste und die Basen werden ebenfalls eckig und höher. Für eine spätere Datierung spricht der architektonische Schmuck der Wangen, der in diesem Reichtum erst seit 1330 etwa möglich ist. Er geht auf das engste zusammen mit dem Maßwerk der Hochchorfenster der Abteikirche, die derselben Zeit entstammen.

Die nächste Stufe der Entwickelung stellt das Gestühl zu St. Gereon in Köln dar[1]. Im Hochchor, seine ganze Länge einnehmend, hat es Aufstellung gefunden und steigt zu beiden Seiten in zwei Sitzreihen auf. Die Behandlung der hohen und niederen Seitenwangen sowie die Form der Trennungswände lassen seine Zugehörigkeit zu der rheinischen, speziell der Kölner Gruppe erkennen. Das $\mathcal{S}$ des Villard findet sich hier wieder, aber nicht wie in Xanten, voll üppigen Laubes, sondern klar, als einfache, nackte Linie, nur die Enden von frischem Blattwerk übersponnen. Die Figuren der hl. Helena und des hl. Gereon sind den Ranken vorgesetzt.

---

[1] Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule, S. 27. — Annal. Archéol. IX, S. 130; XIX, 130; die Abbildung zeigt die hl. Helena ohne Unterarme, die später mit dem Modell der Kirche ergänzt wurden. — Clemen, Die rhein. u. d. westfäl. Kunst, Abb. 8. — Dehio und v. Bezold, Denkmäler deutscher Bildhauerkunst, Taf. 9. — Gailhabaud, a. a. O., I, 17. — Joseph, Geschichte der Baukunst I, S. 369. — Katalog der Düsseldorfer Gipsabguß-Sammlung, Taf. 35. Molinier, a. a. O., II, p. 32. — Pabst, a. a. O., Taf. 19. — Statz und Ungewitter, Gotisches Musterbuch, Taf. 65, 66.

Die Rückseite ist jedesmal mit einem Bogen geschlossen, und die so entstandenen Zwickel sind mit Skulpturen ausgefüllt. An der Vorderseite sehen wir je eine Sirene in der geläufigen Darstellung, in langem, auf die Schulter niederfallenden Haare, ihr Leib in einen Fischschwanz endigend. Die linke Figur legt beide Hände in die Seite, die der Gegenseite bietet in der erhobenen Rechten einen Apfel dar. Das Symbol der lockenden Welt sollen hier die Sirenen verkörpern, und als solche waren sie der christlichen Kunst seit dem Altertum geläufig.

Auf der dem Altare zugewandten Seite ist in die Zwickel der linken Wange die Sage vom Raben und Fuchsen hineinkomponiert. Der Rabe mit dem Käse im Schnabel sitzt auf einem Baume, der Fuchs, von unten verlangend heraufschauend, sucht ihm den Käse abzuschmeicheln. Auch diese Fabel wußte das Mittelalter schon früh zu schätzen. Eine der ersten Darstellungen zeigt ein Tierfries am Dome zu Paderborn, die nächste wäre wohl die des Gereoner Gestühles.

Auf der rechten Seite füllt die Zwickel eine auf einem krabbenartigen Vorsprung sitzende groteske Zwittergestalt zwischen Affe und Mensch, die in einen Apfel beißt. Sie ist ebenso wie der in dem durch Rahmen und Bogen gebildeten Dreieck zusammen gekauerte Hund, der sich leckt, lediglich Füllfigur und mit gutem Geschick in den Raum gesetzt. Das korrespondierende Dreieck der anderen Seite enthält Simsons Kampf mit dem Löwen, ein für die Frühzeit selteneres Thema, hier vielleicht ein Sinnbild für den Kampf des Menschen mit den bösen Mächten. Die übrigen Dreiecke weisen nur Einzelblätter oder Blattbündel auf.

Ihr großes Interesse verdanken die Gestühle am meisten den beiden Figuren, die die Ranken schließen. Links ist zunächst die hl. Helena dargestellt. Ein weiter, faltenreicher Mantel umschließt ihren nur leicht geschwungenen Körper, Krone und Kopftuch schmücken ihr Haupt. Auf den Händen hält die das (ergänzte) Modell der Kirche des hl. Gereon, die sie nach der Legende gestiftet haben soll.

Stilistisch geht die Figur wohl am nächsten zusammen mit mehreren französischen Elfenbeinmadonnen des Louvre aus der Zeit um 1300. Die Querfalten, die in der zweiten Hälfte

des XIII. Jahrhunderts unter französischem Einfluß in der rheinischen und in der gesamten deutschen Plastik vielfach zurückgedrängt waren, werden bei der Figur der hl. Helena bewußt wieder aufgenommen und zwar nehmen die Gräte im Gegensatz zu früher die ganze Breite der Figur ein. Es sind jedoch nicht mehr die scharfen Biegungen und Brechungen, wie sie die französischen Madonnen als Sprößlinge der Figuren der Ste. Chapelle und der Schule von Amiens noch vielfach zeigen, sondern die Falten gleiten ruhig und weich, ein charakteristisches Merkmal des XIV. Jh. im Gegensatz zu der Vergangenheit. Zu Füßen der Heiligen unter der Volute kauern eine Eidechse und ein Drache, auch hier wohl nur füllend, ohne Symbolik.

Nicht so zierlich und elegant wie die weibliche Heilige ist die ihr gegenübergestellte, die linke Ranke schließende Figur des Gereon, des Schutzpatrons der Kirche. In voller Rüstung steht er da, das unbedeckte, lockige Haupt energisch zur Seite gewandt. Ein schlichter Mantel, auf der Brust mit einem Kreuz geschmückt, fällt auf die Kniee nieder. Die Rechte hält die aufgestützte Lanze, die Linke den kreuzverzierten Schild und unter diesem das lange Streitschwert. Der Heilige steht auf den Schultern seines besiegten Feindes, der unter der Last zusammengebrochen, in hockender Stellung den Heiligen trägt. Es ist die seit dem XIII. Jh. beliebte Darstellung eines Trionfo, die Darstellung eines Sieges über eine böse Macht. Ob diese nun hier das Heidentum ist oder der Teufel im allgemeinen, oder ob gar der Künstler die Darstellung wählte, weil sie ihm ein willkommenes Motiv für einen geschlossenen Sockel bot, sei dahingestellt.

Die beiden Wangen, die der Apsis zunächst stehen, sind neu, aber wahrscheinlich Nachbildungen des alten Originales. Die Voluten zeigen dieselbe Form, wie ihre Gegenstücke und sind ganz schmucklos. Vor der linken sitzt auf einem Holzblock der Teufel und notiert mit schadenfroher Miene die zerstreuten und unachtsamen Beter. Ihm entspricht auf der Gegenseite ein Engel, der die Namen der Andächtigen in seinem Buche vermerkt. Engel und Teufel in dieser Verbindung als Wächter kehren an Chorgestühlen häufig wieder. Wir sahen

sie bereits als Schmuck der Steinwangen des alten Bonner Gestühles[1], und aus der Spätzeit sei das Gestühl zu Calear[2] genannt, wo ebenfalls ein Engel und Teufel, die je eine Wange bekrönen, als Wächter der Beter dargestellt sind.

Die niederen Abschlußwände, die auch zum Teil vollständig erneuert sind, wiederholen das Motiv aus St. Aposteln, indem sie als Bekrönung zwei gegeneinander gelehnte Voluten bringen, hier nur höher hinaufgezogen als dort. Die Knäufe der Armlehnen zeigen manche Wiederholungen früherer Werke, indem sie Blattknollen, Tiere und Menschenköpfe teils aus St. Severin, teils aus St. Aposteln entlehnen.

Der Gereoner Meister ist technisch und künstlerisch seinen Vorgängern überlegen, und seine Schöpfungen zeugen von einem selten scharfen Blick und dem unermüdlichsten Naturstudium. Die geringschätzigen Bemerkungen, die Didron[3] wiederholt diesem Gestühle gegenüber anwendet, sind mir unverständlich. Er redet von einem ärmlichen und eigentümlichen Geschmack und zieht zum Vergleiche die Stühle von Poitiers heran. Diese bezeichnen nach seiner Aussage den Anfang und die Blüte, jene den Verfall der Epoche. Kann sich aber nicht die Figur der hl. Helena mit den besten französischen Leistungen jener Zeit messen? Freilich ist St. Gereon nicht so elegant wie jene, vielmehr ein wenig ungeschlacht. Aber diese Derbheit ist uns doch noch lieber als die unangenehme Süßlichkeit, die den meisten gleichzeitigen französischen Schöpfungen anhaftet. Und auf Didrons Vorwurf der Aermlichkeit muß man entgegnen, daß gerade die weise Beschränkung in der Verzierung und die Einfachheit des Gestühles seinen Vorzug darstellen. Dem entzückenden, frischen Naturalismus, der das Werk durchweht und der in den Blattornamenten und in einzelnen Tiergestalten wie in dem Hunde oder dem kauernden Häschen seine schönsten Blüten getrieben hat, können die französischen Meister nichts Besseres entgegenstellen.

Didron versucht in seinem Aufsatze über die Goldschmiedekunst des Mittelalters die Entwickelung des Chorstuhles aus der

[1] Clemen, Kunstdenkmäler, Kreis Bonn, Fig. 36.
[2] Aus'm Wert, Kunstdenkmäler I, Taf. XV, 5, 9.
[3] Didron, Annal. Archéol. IX, p. 129; XIX, p. 130.

Bronzetechnik herzuleiten und will natürlich auch das Gereoner Gestühl von einem Meister dieses Faches entworfen wissen. Diese Annahme ist aber unhaltbar und mag vielleicht das abfällige Urteil des großen französischen Gelehrten erklären.

Bei der Datierung des Gestühles kommt uns wieder die Baugeschichte der Kirche zu Hilfe. 1316 wurde die angebaute Sakristei vollendet, und zu gleicher Zeit wurde höchstwahrscheinlich der romanische Chor, der mit gotischen Fenstern versehen und ganz renoviert ward, einer neuen Weihe unterzogen. Man darf annehmen, daß auch die Gestühle bis zu diesem Zeitpunkt fertiggestellt waren.

In den ersten Jahrzehnten werden von den Bildhauern die Querfalten in der Gewandung der Figuren wieder übernommen. Der Naturalismus steht zu jener Zeit auf dem Höhepunkte und ist noch nicht verdrängt durch die Stilisierung, wie mehrere Jahre darauf an dem Gestühle des Domes. Einige Jahrzehnte muß man zwischen dem Wassenberger und dem Gereoner Werke ansetzen. Dort wuchs alles aus dem Holz heraus und war organisch mit ihm verbunden, hier dagegen ist das Schnitzmesser schon stilbildend zur Geltung gekommen. Das Ornament erscheint mehr aufgelegt, ist freilich delikater, aber auch kleinlicher in der Wirkung. So steht denn der Datierung um 1315 auch stilistisch nichts entgegen.

Einige Jahre jünger als das Gereoner Gestühl ist das aus der ehemaligen Abtei Altenberg[1], dessen Ueberreste nach manchen Irrfahrten 1872 aus Privatbesitz in das Kunstgewerbemuseum zu Berlin gelangten. Nur vier Wangenstücke sind erhalten, denn daß die angeblich zugehörigen fünf Trennungswände von einem andern Gestühle stammen, werden wir weiter unten sehen. Je zwei Wangen sind zu einem Sitze vereint und mit einem Abschlußdach versehen worden.

Die Zugehörigkeit zu der Gruppe der unter französischem Einfluß entstandenen Gestühle ergibt sich auch hier sofort: dieselbe Zweiteilung der Wange, der Unterstock mit vortretender Säule und Blendarkatur, die obere Hälfte jedesmal eine

---

[1] Clemen, Kunstdenkmäler, Kreis Mülheim a. Rh., S 49. — Derselbe: Die rhein u. d. westfäl. Kunst, S. 8. — Katalog der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902, Nr. 227. — Pabst, a. a. O., Taf. 15.

Doppelvolute. Wie in Gereon ist diese an der Rückseite durch einen Bogen geschlossen, abweichend von Xanten und der Skizze des Villard. Altenberg bietet eines der wenigen Beispiele, bei denen nur die Volute gegeben und auf plastischen Schmuck fast ganz verzichtet ist. Eine Wange zeigt in dem durch Rahmen und äußeren Volutenbogen gebildeten Dreieck das Relief eines hockenden Mönches, eine zweite einen Pelikan mit seinen Jungen. Ist jene nur Füllfigur, so ist diese symbolisch. Der Pelikan, so sagt der Physiologus, liebt seine Jungen zärtlich, aber wenn diese die Mutter beißen, so beißt er sie tot. Am dritten Tage aber kommt die Mutter, öffnet ihre Brust und läßt ihr Blut hinströmen über die Jungen, wodurch diese zum Leben erwachen. So ist der Pelikan das Symbol der Auferstehung und Heilung durch das Blut Christi. Diese Darstellung, bei den mittelalterlichen Künstlern recht beliebt, findet sich an Chorstühlen sehr häufig wieder. Gerne wird sie alsdann an Stelle eines Knaufes gesetzt, weil der schön geschwungene Hals ein willkommenes Motiv zur Lösung der künstlerischen Aufgabe, zur Rundung des Knaufes bot. Dieses Künstlerische war den Bildhauern wohl meistens die Hauptsache und nur in diesem Sinne, ohne symbolische Deutung muß man die Darstellung auffassen, die z. B. das Wassenberger Gestühl bringt und die nur den Pelikan ohne seine Jungen gibt.

Die übrigen Wangen sind mit Blattwerk, eine mit Rosetten verziert. Ueber den köstlichen Naturalismus seines Vorgängers von St. Gereon geht der Altenberger Meister schon hinaus und stilisiert das Laub zum Teil. Aber auch sein Ornament ist von einer großen Frische und Lebendigkeit, die in dem Weinlaub, das die Zwickel füllt und in den Rosenranken besonders günstig zum Ausdruck kommen. Die Blendarkatur zweier Wangen ist selten reich. Ueber dem Pfosten- und Maßwerk erhebt sich ein Wimperg mit Krabben und Kreuzblume. Seine Ansätze sind durch zwei Fialen markiert. Sowohl die reiche Architektur, die hier wiedergegeben ist, und mehr noch die Behandlung des Laubes weisen das Werk in die Zeit um 1320. Der Wassenberger Meister gab sein Ornament schlicht und klar, verteilte es bewußt auf einige Punkte und erzielte dadurch eine stärkere Wirkung. Der Altenberger Künstler dagegen zeigt das

Ornament kraus und unruhig, hat es über die ganzen Ranken gleichmäßig ausgedehnt und kommt so dem späteren Gestühl des Kölner Domes nahe.

Mit Rücksicht auf das gleiche Ornament und die wiederkehrende überreiche Verzierung brachte man fünf Trennungswände von Einzelsitzen aus derselben Abtei mit den vier Wangenstücken in Verbindung und wollte sie mit diesen zu einem Gestühl vereinigen, was aber unmöglich ist.

Die bisher stets sich wiederholende Form, die in Poitiers zuerst auftrat und die in der Dreiteilung der Vorderkante ihre Eigentümlichkeit hatte, fehlt hier. Die große Linie, ähnlich der in Wassenberg, ist beibehalten, aber man vermißt die vortretenden Säulchen. Die Stühle, die zu den vier vorhandenen Wangen gehörten, hatten aber den gebräuchlichen Typus, wie deutlich an der Innenseite jeder Wange ersichtlich ist. Wie stets, so ist auch hier die erste Scheidewand aus dem Unterstock der Wange gemeißelt, und der hier wiedergegebene Typus geht vollständig mit dem üblichen zusammen. Man wird doch nicht mit dieser Form begonnen haben, um in einer anderen fortzufahren. Die obere Armlehne steht durch ihre stark geschweifte Silhouette außerhalb der Tradition.

Ebenso fremd für die rheinischen Gestühle ist die Weiterführung der Scheidewand über diese Armlehne hinaus und ihre Durchschneidung durch jene. Dieses Motiv ist dem Osten und dem Süden eigentümlich[1]. Als Bekrönung ist jedesmal eine Volute gewählt, der ein Tier vorgesetzt ist: Ochs, Löwe, Adler und Hund. Die fünfte Wand hat wohl ursprünglich als Symbol des vierten Evangelisten ein Engel geziert. Den Hund und auch die Gestalten der unteren Armlehnen muß man symbolisch deuten. Diese starke Einbeziehung der Symbolik ist aber bei den rheinischen Gestühlen sonst nicht üblich. Gegen die Einreihung in die frühgotische rheinische Gruppe spricht ferner die überreiche Verzierung der Trennungswände mit Laubwerk, die sich an keinem Gestühle wiederfindet, und die hier auf den unteren Teil der oberen Armlehnen, die ganze Vorderkante und die Voluten ausgedehnt ist. Endlich scheint

---

[1] Vgl. die Chorgestühle zu Loccum und Doberan

mir schon deshalb eine Verbindung mit den vier Wangen ausgeschlossen, weil die erste Trennungswand eine reiche Blendarkatur hat, die nur dann begründet ist, wenn jene die ganze Stuhlreihe abschloß.

Ob diese Wände eine Reihe besonderer Ehrensitze bildeten, wie ich annehme, oder ob sie aus einem großen Gestühl die Ueberbleibsel sind, sei dahingestellt. Jedenfalls sind sie einige Jahre nach den vier Wangen entstanden. Das Architektursystem ist reicher und die Krabben des Wimpergs sind krauser und stärker gebuckelt. Der Verfertiger hat sich freiwillig oder auf Veranlassung des Bestellers in der Behandlung des Laubes an das vorhandene Gestühl angelehnt. Auffällig ist für eine Zisterzienser-Kirche, deren oberstes Prinzip die Einfachheit ist, der große Reichtum, der sich an den Wangen und an den Scheidewänden in einer fast ängstlichen Scheu vor jeder leeren Fläche bekundet.

In dieser Gruppe, die in Frankreich ihre Wurzeln hat, nehmen die Gestühle zu Lorch, Wimpfen i. Th. und Marienstatt eine Sonderstellung ein.

Das früheste von diesen ist das in der Pfarrkirche zu Lorch[1]. Die Doppelteilung der Wangen ist auch hier wiederholt: der untere Teil mit vortretender Säule und Blendarkatur und die obere Hälfte eine große Doppelvolute. Vor den Ranken sehen wir einen geflügelten Drachen, wie er zuerst in Xanten uns begegnete, hier wie dort ohne symbolische Bedeutung, ferner einen Löwen, ebenfalls ein geläufiges Thema der frühen Gestühle, an der dritten Wange in der oberen Volute ein Mischwesen zwischen Taube und Krähe, unter ihm einen aufrecht sitzenden Hund und an der vierten Wange endlich eine menschenähnliche Gestalt in einer Kapuze, die auf der unteren Volute hockt und die Füße auf ein aufsteigendes Blatt gesetzt hat. Es ist eine groteske Figur mit fletschendem Munde und stieren Augen. Die verbildeten Hände und Füße steigern im Verein mit der Kopfbedeckung den Eindruck des Abstoßenden. Vielleicht hat der Künstler bei der Figur an Satan gedacht, wie er als Schalksnarr und dummer Teufel die

[1] Luthmer, Bau- und Kunstdenkmäler des Rheingaues I, S. 111; Fig. 95, 97.

Welt zu betrügen sucht. Die Figur ist direkt der Steinplastik entnommen und man glaubt einen Wasserspeier von Notre Dame vor sich zu haben. Auch die anderen Gestalten, die kraftvoll und breit gemeißelt, durch einen monumentalen Zug sich auszeichnen, bekunden diese Entlehnung ebenso wie die Blattbündel und Rosetten, die die Innenflächen der Voluten zieren.

Manche Abweichungen zeigt nun das Lorcher Gestühl. Die niederen Abschlußwangen gehen im Aufbau und in der Bekrönung mit den bisherigen zusammen, und auch die Trennungswände zeigen im großen den bekannten Typus. Die oberen Armlehnen haben jedoch ein neues Profil. Die Säulen sind freier herausgearbeitet, ihre Basen und Kapitelle bringen andere Formen. Die Knäufe, die abweichende Motive zeigen, lehnen sich an den Sockel, der den Säulen gegeben ist, an. Von den Wangen nimmt besonders jene, die den Teufel trägt, eine Sonderstellung ein. Bei zweien zeigt die Blendarkatur über dem Bogen einen mit Krabben und Kreuzblume geschmückten Wimperg, den man in dieser frühen Zeit — um 1280—1290 — bei den Kölner Gestühlen vergebens sucht.

Wie eine freie Nachbildung des Lorcher Gestühles und zweifellos in demselben Atelier, richtiger gesagt, in derselben Hütte gemeißelt sind die beiden Stuhlreihen der Stiftskirche zu Wimpfen i. Th.[1] Der plastische Schmuck ist fast derselbe. Ein geflügelter Drache schließt die eine Ranke, die zweite ihr gegenüberliegende ist leer geblieben. Die Vorderwange der Südseite zeigt eine hockende groteske Figur mit einer Narrenmütze, über ihr einen Löwen. Die letzte Wange gibt in ihrer oberen Volute eine Taube, die untere entbehrt des plastischen Schmuckes, ist aber wie jene mit Rosetten belegt, während die übrigen nur durch Profilierung belebt sind. Die Anlehnung dieser Figuren, die nicht symbolisch zu nehmen sind[2], an die Steinplastik bedarf wohl keiner besonderen Erwähnung. Die

[1] Schäfer, Ehemaliger Kreis Wimpfen (Kunstdenkmäler im Großh. Hessen) Fig. 153—155, S. 251. — Kugler, Kleine Schriften und Studien I, S. 98. — Zeller, Die Stiftskirche St. Peter zu Wimpfen i. Th., Taf. XXIII, S. 54.

[2] Kugler, a. a. O., sieht Spuren templerischer Mysterien darin.

Trennungswände zeigen wieder die oben genannten Abweichungen von der Kölner Gruppe.

Ueber den Schenker des Chorgestühles der Stiftskirche zu Wimpfen i. Th. lesen wir in dem Chronicon Ecclesiae Wimpiensis [1], daß Burchardus de Hallis, der zweite Nachfolger des Richard von Dietensheim, von 1289, nach einigen 1296—1300, sich in hervorragender Weise um das Stift verdient gemacht habe: *Testes sunt casulae, libri, sedes chorales* (Chorgestühle). Sind also diese Gestühle im letzten Jahrzehnt des XIII. Jh. entstanden [2], so müssen wir die Lorcher Stühle mindestens um ein Dezennium früher ansetzen, von 1280—1290.

Die Stiftskirche birgt noch als zweites Werk, das dem ersten in manchem verwandt, aber einige Jahre jünger ist, einen Levitenstuhl mit erhöhtem Mittelsitz [3]. Zwei Wangen mit Voluten und vortretenden Säulen schließen den Sitz ab. Die Volute der Altarseite ist eine Weiterbildung einer Ranke des großen Gestühles derselben Kirche, wie diese ohne figürlichen Schmuck. Statt der bisherigen ruhigen Bogen sehen wir hier jedoch stark geschwungene Kurven, deren Innenflächen profiliert sind. Die zweite Wange zeigt drei Voluten übereinander. In der untersten liegt ein Drache und wendet den Kopf fletschend nach oben, denn über ihm hat ein Löwe seinen Schwanz mit den Zähnen erfaßt. In dem obersten Bogen schaut eine Taube ängstlich nach unten. Die drei Tiere haben hier symbolische Bedeutung: der Drache, der zu unterst sich in ohnmächtiger Wut am Boden windet, ist das Symbol des Höllenfürsten. Machtlos sieht sich dieser dem Löwen gegenüber, der, ein Sinnbild des Löwen aus dem Stamme Juda, auf Christus hinweist, den Beschützer des Guten gegen die Machtstellungen der Hölle. Der Löwe ist hier der Hüter der Taube, die ein Symbol der reinen unschuldvollen Seele [4].

Die Trennungswände geben in der Grundform den bisherigen Typus wieder. Der Sitz ist mit einer hohen Rückwand

[1] Zeller, a. a O., S. 16

[2] Kuglers falsche Datierung, 1498, ist veranlaßt durch die Jahreszahl der Rückwand, die eine späte Umänderung anzeigt (Schäfer, a. a. O.)

[3] Schäfer, a. a. O., Fig. 51, 152. — Kunstdenkmäler in Deutschland etc. I, 3. Zeller, a. a O., Taf. XXIII.

[4] Schäfer, a. a. O., S. 251.

versehen, die durch Säulen gegliedert ist und mit einem Baldachin abschließt.

Das interessante Steinmetzzeichen wurde bereits erwähnt[1]. Bis vor einigen Jahrzehnten befand es sich an der östlichen Wange und zeigte diese Form. Bisher sind solche Zeichen nirgends in der Holzskulptur nachgewiesen, und dieses hier ist das beste Zeugnis, daß die Chorgestühle sich aus der Steinplastik entwickelt haben und in der Frühzeit von Steinmetzen ausgeführt wurden.

Von den Farbspuren, die die Decke des Baldachins bis vor wenigen Jahren zeigte, ist heute nichts mehr vorhanden. Es wird sich wohl um die Reste einer späten Polychromie handeln. Wenn die Gestühle Farbenschmuck gehabt haben, was jedoch nicht mehr nachzuweisen ist, so wird sich dieser nur auf die Füllungen, die zur Skulptur rechnen, beschränkt haben. Eine weitere Ausdehnung muß man wohl durch Rückschluß auf die andern Möbel ablehnen, die auch nicht bemalt waren, denn sonst würde sich doch auf irgend einem Bilde oder einer Miniatur ein bemaltes Möbel finden. Riggenbach entdeckte an dem Chorgestühle zu Einbeck noch alte Farbspuren an der hohen Rückwand[2], die aber meines Erachtens späteren Datums sind, wie die polychromen Reste am Sedile der Stiftskirche zu Wimpfen i. Th.[3] Otte nimmt an[4], daß nur ein leichtes Gold zur Hebung der braunen Naturfarbe verwandt worden sei, ohne jedoch einen näheren Beweis für seine Behauptung zu erbringen.

Das Gestühl der Abteikirche Marienstatt im Westerwald beansprucht besonderes Interesse[5]. Zwei Abteilungen mit je zwei Sitzreihen haben in der Kreuzung von Lang- und Querhaus Aufstellung gefunden. Beide schließen an der Ostseite mit einer hohen Wange ab, die im oberen Teile zwei Voluten zeigt, an der Rückseite durch einen Bogen verbunden. Die süd-

[1] Schäfer, a. a. O., S. 251.
[2] Riggenbach, a. a. O., S. 223
[3] Kunstdenkmäler in Deutschland von der frühesten Zeit bis auf unsere Tage, Schweinfurt 1844. I. S. 3.
[4] Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie I, S. 284.
[5] Denkmäler aus Nassau: Görz, Die Abteikirche zu Marienstatt, Taf. X. — P. Gilbert Wellstein S. O. Cist., Marienstatt, Marienstatt 1907, S. 104. — Erbkam, Zs. für Bauwesen 1867, S. 157. Atlas Blatt 22–24. — Rheinische Geschichtsblätter II. S. 284.

liche Wange ist reicher, denn diese Abteilung enthält den Stuhl des Abtes, und zeigt im Gegensatze zu der nördlichen ein Horizontalgesims, das beide Geschosse scheidet. Außerdem hat die untere Hälfte eine schlichte Blendarkatur erhalten.

Die niederen Wangen haben analog den früheren Werken, zwei gegeneinander gelehnte Voluten als Bekrönung. Die Trennungswände der einzelnen Sitze geben ebenfalls den bereits bekannten Typus, daneben aber auch die Abweichungen von der Kölner Art, zumal in der flachen Verbindungskurve und in den Knäufen der unteren Armlehne.

Der Platz des Abtes am Ostende der Südseite ist besonders ausgezeichnet. Nach außen schließt sein Stuhl mit einer doppelgeteilten Wange ab, die im unteren Felde eine Blendarkatur mit Maßwerk und Krabben zeigt. Das Obergeschoß endet in zwei Voluten, die in Rosetten auslaufen. Der unteren Ranke sind zwei kleinere vorgelegt, die obere schmückt ein Pelikan, der seine Brust für seine Jungen öffnet, die auf einem krabbenartigen Vorsprung unter ihm hocken. An der Rückseite sind die Voluten durch eine eigenartig geschwungene Kurve verbunden, die allein schon eine Zuweisung an die Kölner Gruppe verbietet. Die innere Abschlußwand zeigt zwei an der Rückseite durch einen Bogen verbundene Ranken, die in Blattknollen auslaufen. Die Rückwand weist schlichtes Maßwerk auf, in dessen Zwickeln Rosetten mit Laubwerk. Rosetten zieren auch die Hohlkehle des Baldachins, der den Stuhl abschließt.

Die Wange, die den gegenüberliegenden Sitz des Priors begrenzt, zeigt über einem einfacher verzierten Unterfelde zwei sehr flache Doppelvoluten ohne figürlichen und ornamentalen Schmuck, nur durch Profilierung belebt.

Beachtenswert ist die Rückwand des ganzen Gestühles. Sie wiederholt das Motiv, das uns bereits an den Einzelsitzen der Abtei Altenberg begegnete. Auch hier sind die Trennungswände über die obere Armlehne fortgeführt und schließen an der Vorderseite mit zwei Voluten ab. Ein Baldachin bekrönt die Stuhlreihe.

Um 1324, das Weihedatum der Kirche, werden die Stühle geschaffen sein, jedoch, wie gesagt, nicht von einem Kölner Meister, während sonderbarer Weise der etwas jüngere Hochaltar ohne Zweifel in Köln entstanden ist.

Wo nun diese Gestühle, die aus der Kölner Gruppe ausscheiden, gefertigt sind, ist ungewiß. Daß die zu Lorch und Thalwimpfen derselben Hütte entstammten, sahen wir bereits. Manche Uebereinstimmungen mit südlichen Arbeiten, z. B. den Chorstühlen zu Lausanne, Konstanz und Kloster Kappel lassen eher eine Vermittlung durch die Schweiz oder den Oberrhein vermuten als durch Köln.

Unter dem Einfluß dieser zweiten Gruppe, zu der ich die Lorcher und Thalwimpfener Gestühle rechne, und die früher wohl noch mehr Werke zählte, entwickelte sich vielleicht noch eine dritte, die die Zisterzienserarbeiten in sich schließt, und der die Gestühle von Marienstatt und wahrscheinlich auch Altenberg angehören. Der Einfluß des Lorcher Gestühles zeigt sich in Einzelheiten, wie z. B. in den vielfach gebrochenen Ranken, den Rosetten, der Architektur mit Wimpergen und Krabben. Daß die Zisterzienser-Gestühle künstlerisch den andern in manchem unterlegen sind, mag sich daraus erklären, daß ein Klosterbruder sie schuf, dem nicht die lange und reichhaltige Erfahrung und Uebung zur Seite stand, die die Steinmetzen der großen Kathedralen in ihrem Schaffen unterstützte.

Zu den frühen Werken des XIV. Jh. gehört auch das Gestühl der Martinskirche zu Oberwesel, das besonders in den niedrigen Abschlußwangen von Interesse ist. Diese sind mit Tiergestalten bekrönt, die in ihrer schweren und großen Behandlung noch ganz das Gepräge der Steinskulptur an sich tragen und in den Anfang des Jahrhunderts zu setzen sind.

Derselben Zeit gehört ein Dreisitz der Stiftskirche zu Münstereifel[1] an, der in den Scheidewänden der Einzelsitze und in den hohen Abschlußwangen den französischen Typus wiederholt. Die westliche Wange zeigt in der Doppelvolute einen Hund und einen Affen, unter den andern Ranken hockt eine Sirene mit Fischleib. In den zeitlich so verschiedenen Zutaten der Rückwand und besonders mit dem schönen Re-

---

[1] Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Kreis Rheinbach, Taf. VIII. S. 100. — Katzfey, Geschichte der Stadt Münstereifel I. S. 84. — Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte II S. 334. — Plönnis, Zs. für christliche Kunst II. S. 47. — Ders., Die Geschichte des Stiftes Münstereifel, S 43.

liquienkasten des XVI. Jahrhunderts, der als Baldachin verwertet ist, stellt sich das Gestühl höchst malerisch dar.

Ferner muß hier angereiht werden der sogenannte Thronstuhl des Wilhelm von Holland[1], der jetzt auf der Wartburg steht. Es sind zwei Wangen, die später zu einem Sitze vereint wurden. Die große Volute ist hier wiederholt. Der einen ist eine Taube, der anderen ein Löwe vorgesetzt. Aus den Innenflächen sprießen hier und da Blätter hervor. Der Unterstock zeigt eine schlichte, spitzbogige Blendarkatur und vortretende Säule mit Schaftring. Die Wangen sind um 1300 entstanden. Heideloff setzt sie in die Mitte des XIII. Jahrhunderts und glaubt aus den beiden Tiergestalten folgern zu müssen, daß es sich hier um den Thronstuhl des Wilhelm von Holland handelt. Aus stilistischen Gründen ist diese Datierung unhaltbar.

Weil es häufig in Verbindung mit den frühen Gestühlen genannt und alsdann mit dem Xantener Werke als das früheste im Rheinlande hingestellt wird[2], sei auch das Gestühl, das auf dem Nonnenchore der Klosterkirche zu Seligenpforten bei Neumarkt in der Oberpfalz sich befindet, hier einbezogen[3]. Das Gestühl ist ganz unter östlichem Einfluß entstanden. Bei den Wangen finden wir den hohen, brettartigen Abschluß wieder, nur wenig durch eingeschnitztes Ornament belebt. Die Trennungswände nehmen den französischen Typus auf, setzen ihn aber in einen Brettstil um. Wie an dem späteren Werke in Altenberg sind sie auch hier über die obere Armlehne hinausgeführt, ein Motiv, das, wie bereits erwähnt, aus dem Osten oder Süden stammt. Alles ist scharf und eckig, wie aus dem Brett herausgesägt. Jeder figürliche Schmuck und jede Profilierung fehlen. Zeigt das Gestühl in der Zusammensetzung noch manches aus der frühen Zeit, so ist es doch erst in der Mitte des XIV. Jh. entstanden. Die an einigen Wänden ganz frei stehenden Säulen, das Anbringen von Fialen und Krabben und auch das Ornament weisen in diese Zeit. Die bisherige Datierung um 1300 ist zu früh.

---

[1] Heideloff, Ornamentik des Mittelalters VIII, Taf. 4.

[2] Schäfer, a. a. O., S. 254.

[3] Sighart, Mitteilung der K K Central-Kommission 1861. — Derselbe, Geschichte der bildenden Künste im Königreiche Bayern, Fig. 154.

Das Chorgestühl im Dome zu Köln.

Den Abschluß der frühgotischen, rheinischen Gestühle und die Ueberleitung zur folgenden Periode stellt das Chorgestühl des Domes zu Köln dar[1].

Der altchristliche Brauch, die Messe an der Ostseite des Altares zu feiern, hat sich in Köln sehr lange erhalten. Noch im vorigen Jahrhundert war die starke Abnutzung des Fußbodens deutlich sichtbar unter jener Steinbank, auf der sich während des Opfers der Bischof oder Priester mit den Diakonen niederließ. Bei feierlichem Gottesdienste saßen auch die Domherren auf den Steinbänken, die zwischen den Säulen um den Altar herum angebracht sind. Während des officiums aber nahm die gesamte Geistlichkeit in den Chorstühlen Platz, die zu beiden Seiten an den Chorschranken in zwei Reihen übereinander aufsteigen. Auch der Bischof saß alsdann hier, «*in loco decani*». Wie in einem alten Statut des Domes vorgeschrieben wird, wurde sein Sitz und seine Rücklehne mit golddurchwirkten Kissen belegt. Unter seinen Füßen aber lag «*eine slechte duoch*»[2].

Mit der Italienisierung des Chores wurde das Gestühl ein wenig verändert und den beiden äußersten Wangen der Ost-

---

[1] Aldenhoven, a. a. O., S. 27. — Clemen, Die rhein. u d westf. Kunst, S. 9. — Lindner, Der Dom zu Köln, Taf. 18, S. 24. — Kugler, Kl. Schr. II, 254. — Katalog der Düsseldorfer Gipsabgüsse, Taf. 38, 39. — Pabst, a. a O., Taf. 11, 12. — Riggenbach, a. a. O., Fig. 19, S. 223. — Schmitz-Ennen, Der Dom zu Köln, Taf. 102—107, Text S. 66. — Wiethase, Der Dom zu Cöln, Taf, 18, 19.

[2] Köln, Stadtarchiv, c. 90, A X 48, p. 67.

seite eine andere Aufstellung gegeben. Im vorigen Jahrhundert wurde diese Aenderung aber wieder beseitigt und nach Möglichkeit der erste Zustand hergestellt.

Ursprünglich zierte die nördliche Altarseite eine Statue des Papstes Sylvester, die ihr gegenüberliegende eine solche des Kaisers Konstantin, wie aus den Primitiae Gentium des Jesuiten Crombach hervorgeht[1]. Dort heißt es:

Exstat in choro statua S. Silvestri, cui sedes vicina in subselliis (Chorstühlen) prima Pontifici Maximo reliquitur . . . In opposito latere sub imperatore statua sedes prima Caesari servatur. An einer andern Stelle: *Fornix et tectum chori nititur quinis ad utrumque meridionale et septentrionale latus columnis et paribus intervallis dissitis, quorum intercolumnia murus non altus sepit, qui firmat subsellia canonicorum inter quae a dextris sub S. Silvestri statua vacuus primus relinquitur Pontifici Maximo locus, ut ex opposito sinistro latere similis Imperatori.*

Sowohl wegen der angebrachten Statuen als auch wegen der dem Kaiser und dem Papste reservierten Plätze (ähnlich in Aachen), hießen die beiden Seiten des Chorgestühles, abweichend von der sonstigen Benennung, *latus imperatoris* und *latus papae.* Crombach nennt bei der Statue des Kaisers keinen Namen, es wird aber als der Dargestellte nur Konstantin der Große in Betracht kommen, zumal mit Rücksicht auf die zweite Figur. Denn nach der Legende soll Papst Sylvester den Kaiser zum christlichen Glauben gebracht und getauft haben. Auch durch seine Mutter, die hl. Helena, die Gründerin der Kirche des hl. Gereon, war der Name Konstantins mit der Geschichte Kölns verknüpft. Und endlich kann die Darstellung des Papstes Sylvester, dem gleichzeitig in den Malereien der Chorschranken ein ganzer Zyklus gewidmet wurde, nur in Hinsicht auf Konstantin erklärt werden.

Beide Statuen sind verschwunden. Der Unterbau gibt uns einen Anhalt zur Rekonstruktion. Die Statuen standen auf dem noch vorhandenen Mittelpfosten, während die beiden Seitenwände durch niedrige Voluten gekrönt waren. Eine

---

[1] Primitiae Gentium, auctore Hermanno Crombach S. J. Coloniae puda Joannem Kinchium 1654.

hohe Form darf man nicht voraussetzen, da sie die zurücktretenden Figuren ganz verdeckt hätte. Auch wegen der späteren Bemalung der Pfeiler halte ich hohe Voluten und ebenso eine Baldachinarchitektur für ausgeschlossen. Wahrscheinlich werden zwei gegeneinander gelehnte flache Voluten, die an allen übrigen Wangen wiederkehren, auch hier als Bekrönung gewählt worden sein, so daß die Figuren diese vollständig überragten. Eine Analogie hierfür ist freilich nicht vorhanden.

Im allgemeinen hält das Domgestühl die überlieferten Formen fest, hat sie jedoch bereichert und, der jüngeren Zeit gemäß, hier und da stilistisch umgedeutet. Die Trennungswände der Sitze zeigen den üblichen Typus und gehen auch in der Grundform der Profile mit ihren Vorgängerinnen zusammen. Eine Bereicherung, die schon das Gereoner Gestühl aufwies, ist hier beibehalten, indem nämlich die leeren, kleinen Felder, die am Ende der Hohlkehlen der Verbindungskurve von Ober- und Unterstück sich bilden, dort mit Blättern, hier mit Fratzen, Bestienköpfen oder Blattknollen ausgefüllt sind. Das Abschlußbrett unter den Klappsitzen ist, abweichend, mit reliefgeschmückten Vierpässen versehen.

Die Schlußwangen haben als Bekrönung zwei Voluten, freilich nicht so hoch hinaufgezogen wie bisher, auch nicht mehr so einfach, sondern mit Blattwerk übersponnen, in denen Tiere ihr Wesen treiben und mit großen Figuren gefüllt. Die unteren Felder der äußersten Wangen, die an die Pfeiler gelehnt sind, zeigen reichstes Architektursystem. Nach den vortretenden Konsolen zu schließen, waren diese außerdem mit je zwei Figuren geschmückt. Diese Verzierung des Untergeschosses mit Figuren wird von den späteren Gestühlen fast stets beibehalten und findet sich wohl zuerst an den Chorstuhlwangen zu Lisieux[1]. Die vortretende Säule nähert sich in Köln bereits dem Pfeilerbündel. Die übrigen Wangen sind in zwei Teile zerlegt, von denen jeder einen großen Vierpaß zeigt. Ein Streifen darunter, halb so hoch wie der obere Teil, ist mit zwei kleineren Pässen und Zwickeln ausgefüllt. In die großen Vierpässe hat der Künstler seine Szenen hineinkomponiert.

---

[1] Annales Archéol. XXIII, p. 135.

Die beiden Wangen, die dem Hochaltare zunächst stehen, sind bei der erwähnten Veränderung des Gestühles an der Außenseite ihres bildnerischen Schmuckes beraubt worden und an dessen Stelle ist das Wappen der Kurie getreten: ein Kreuz, von einem Kranze umgeben. Auf der Innenseite der südlichen Wange ist links die Wurzel Jesse, rechts Abrahams Schoß dargestellt.

Bei dem ersten Bilde ist der Typus festgehalten, der in dieser Gestalt zuerst an der Hildesheimer Decke uns entgegentritt. Jesse liegt auf dem Ruhebette und von seinem Schoße geht der Weinstock aus: *et egredietur virga de radice Jesse et flos de radice eius ascendet.* Die Ausläufer der Hauptäste bilden die Köpfe der Ahnen Jesu, bei denen derselbe Typ stets wiederkehrt. Ihre Zahl, 16, ist willkürlich und der Bildhauer wird eben so viele genommen haben, als er zur Füllung seiner Fläche bedurfte, wobei er sich weder um das Geschlechtsregister des Matthaeus noch des Lukas kümmerte. Der erste Kopf ist an der Krone als der des David kenntlich, die übrigen sind durch Spitzhüte als Juden charakterisiert. Den oberen Abschluß bildet nicht Christus, sondern die jugendliche Maria.

Im Nebenpaß ist Abrahams Schoß dargestellt. Der sitzende Patriarch hält über seinem Schoße ein Tuch, worin fünf Seelen knieen, alle gleichmäßig nach vorne gewandt und betend die Hände erhoben. Zu Füßen Abrahams knieen zwei Engel, und ebenso füllen zwei himmlische Gestalten die oberen Ecken aus, die einen Vorhang zurückschlagen. Der Engel der rechten Seite schwenkt anscheinend ein Weihrauchfaß, der der linken Seite hält das Weihrauchschiffchen. Die Gegenstände sind sehr undeutlich und schließen eine andere Benennung nicht aus.

Abrahams Schoß als Aufenthalt der Seligen war der Gotik nicht mehr so geläufig wie der romanischen Kunst. Für die breiten Kapitelle dieser Periode bot die Darstellung ein willkommenes Motiv zur Füllung der Flächen. Auch an Friesen kehrt sie häufig wieder, besonders in Südfrankreich und der Schweiz. Gewöhnlich hat Abraham eine oder zwei Seelen auf dem Schoße, und diese Darstellung wird sich wohl aus der Erzählung vom reichen Prasser entwickelt haben, wie sie z. B.

die Bernwardsäule zeigt[1]. Die Kathedrale St. Urbain[2] zu Troyes bringt fast dieselbe Darstellung wie der Kölner Künstler, und die Uebereinstimmung ist so groß, daß diesem jene Darstellung bekannt gewesen sein muß.

Auch in die oberen Voluten sind an dieser Wange zwei Szenen eingeflochten. Rechts sehen wir eine nackte, weibliche Figur in einem Kübel, der strandkorbartig überhöht ist. Eine Dienerin und auf der anderen Seite ein junger Mann, zum Zeichen seiner Würde mit dem Schwert gegürtet, schütten Wasser in den Kübel. Zweifellos handelt es sich hier um eine Badeszene. Die Darstellung der zweiten Volute könnte fast wie eine Fortsetzung erscheinen. Denn hier sitzt eine nackte Frau auf einem Faltstuhl. Zwei Diener breiten einen Mantel über sie aus und wenden dabei das Antlitz zur Seite.

Man hat bisher richtig in diesen beiden Szenen eine Gegenüberstellung aus dem alten und neuen Testamente erkannt und die rechte Szene als Davids Vergehen bei Bathsebas Bade gedeutet. Natürlich konnte der Künstler diesen Vorgang nicht historisch getreu uns erzählen, sondern begnügte sich mit dieser nüchternen aber klaren Schilderung. Für eine Deutung auf David und Bathseba spricht auch die Verbindung der Dienerin und des gerüsteten Mannes. Was sollte sonst ein Krieger bei dieser Szene tun? Die zweite Darstellung versinnbildet die Taufe des neuen Bundes und zeigt den Augenblick, in dem der Täufling aus dem Wasser gestiegen ist[3]. In diesen beiden Szenen wird das Reine dem Unreinen gegenüber gestellt. Die Diener, die bei der linken Szene Hilfe leisten, wenden ihr Antlitz ab, um sich nicht durch die Sünde zu beflecken, David dagegen in der rechten Szene gibt der Versuchung nach. Dieser Gegensatz ist auch zum Teil auf die Tiere, die in dem Blattwerk sich tummeln, übertragen. Unter der linken Szene kauert ein affenähnliches Wesen, das seine Augen mit der Pfote schützt und so die Flucht der Sünde zum Ausdruck bringt im Gegensatz zu dem korrespondierenden Löwen der

---

[1] Beißel, Der hl. Bernward von Hildesheim, S. 48.
[2] Marcou, Album, II, pl. 48.
[3] Riggenbach, a. a. O., S. 224 sieht fälschlich in dieser Darstellung Susanna mit den beiden Richtern.

andern Seite. Die Spitze krönt ein verschlungenes Paar, das, ebenso wie ein zweites unter der rechten Volute, hier wohl die Unzucht versinnbilden soll, während ein drittes Paar mit gegeneinander gekehrtem Rücken wieder den Kontrast herstellt.

In den beiden Vierpässen der gegenüberliegenden Wange ist jedesmal ein weltliches Thema angeschlagen. Rechts ist das Gastmahl eines Prassers dargestellt. Dieser sitzt mit seiner Frau oder Geliebten hinter einer reichbesetzten Tafel. An der Vorderseite kniet ein junger Diener und bietet den beiden Speise und Trank. Rechts steht ein Pilger, wegen seines Gewandes und der Tasche wohl so zu deuten und redet dem Paare zu. Dieses aber wendet sich von ihm und macht mit der Rechten eine abweisende Gebärde. Die beiden wollen nicht hören auf den geistlichen Mahner, denn als solchen muß man ihn betrachten ob des liturgischen Zeichens, das er in der erhobenen Rechten hält. Auch der Hund wendet sich knurrend gegen ihn. In der Luft schlägt ein Teufelchen das Tamburin.

Den Tod eines solchen Prassers schildert die nebenstehende Szene. Der Sterbende liegt hier auf seinem Ruhebette. Ein Freund oder Arzt steht vor ihm und fühlt Puls und Herz, freilich an der rechten Seite, wohl um den Tod zu konstatieren. Am Fußende des Bettes ringt die Genossin seiner Gelage verzweifelt die Hände und schaut mit schmerzlicher Miene in des Scheidenden Antlitz. Der Teufel, der zu Lebzeiten sein Freund war, hat ihn auch im Tode nicht verlassen. Zwei dieser Gesellen, wenig anmutige Gestalten, fliegen oben herum, und einer nimmt mit hämischem Gesicht die Seele in Empfang, die dem Munde des Sterbenden entsteigt.

Die beiden Szenen, die als Einzeldarstellungen sehr selten vorkommen, sind hier in Anlehnung an die häufige Wiedergabe des Gleichnisses vom reichen Prasser und armen Lazarus geschaffen, bei dem solche Einzelszenen wiederkehren. Setzt man rechts statt des Pilgers die Bettlerfigur des Lazarus, so hat man eine Szene aus jenem Gleichnis. Auch der Hund deutet auf diese Anlehnung hin. Ebensolche Beziehungen zeigt auch die Darstellung des Todes, die dem Mittelalter fast nur so bekannt war. Die Sterbebüchlein und die zahlreichen *Artes moriendi* bieten hinreichend ähnliche Schilderungen.

Wie an der korrespondierenden Wange der Südseite, sind auch hier in die oberen Voluten zwei Szenen eingeflochten. Links sitzt eine Frau mit gesenktem Haupte vor einem Mönche, der seine Rechte auf ihren Scheitel legt und mit der Linken ihre gefalteten Hände faßt. Der Künstler gibt hier die Darstellung der Buße, denn so wurde dieses Sakrament im Mittelalter gespendet, wie aus zahlreichen Bildern und Miniaturen hervorgeht. Die Gegenszene ist dem alten Testamente entnommen und zeigt Simsons Ueberlistung durch Delila. Jener ruht arglos im Schoße seiner Geliebten, die sich über ihn beugt, ihm mit einer mächtigen Schere die Locken abschneidet und ihn so der wunderbaren Kraft beraubt.

Bei diesen Szenen handelt es sich ebenfalls um zwei Gegensätze: Links bekennt die Frau dem Manne, rechts vertraut der Mann dem Weibe sein Geheimnis an. Verschwiegenheit und Schwatzhaftigkeit werden so in Verbindung gebracht. Daß hier zwei Szenen aus dem neuen und alten Testament dargestellt sind, ist wohl ein weiterer Beweis, daß der Künstler auch bei der ersten Wange zwei solcher Themen gewählt hat.

In den Szenen der gegenüber liegenden Wange ist ein älterer Mann mit einem jüngeren zusammengestellt, jedesmal Lehrer und Schüler. Links sitzen beide auf einer Bank, der Lehrer weist mit der einen Hand in ein aufgeschlagenes Buch und hielt in der anderen einen Hammer, womit er an die Glöckchen schlug, die vor ihm hängen. Der Schüler vor ihm prüft in jeder Hand ein Glöckchen und ist von dem Ergebnis, nach seinem lächelnden Ausdruck zu schließen, sehr befriedigt. Wir haben hier eine Darstellung der Musik, die in dieser Weise nur im Mittelalter zum Ausdruck kommt. In Handschriften, an den Kathedralen, in Glasgemälden kehrt sie häufig wieder. Ausnahmsweise sind an dieser Wange auch die Füllungen des unteren Feldes zu der oberen Szene in Beziehung gesetzt, indem sie zwei junge Zentauern zeigen, von denen der eine auf einer Guitarre spielt, der andere mit zwei Schellen musiziert.

Auf der Nebenszene sitzt der Lehrer wieder mit seinem Schüler auf einer Bank. Er hält in der Linken eine Schriftrolle und hat die Rechte erklärend erhoben. Der Schüler hat vor

sich ein Buch, in das er seine Hand legt. Die Deutung sei im Zusammenhang mit den Szenen der entsprechenden Wange der Südseite gegeben.

Hier sehen wir ebenfalls zwei sitzende Paare. Der rechte Vierpaß zeigt eine männliche Person, die auf ihre Nebenfigur einspricht, belehrend oder unterhaltend. Zwischen beiden steht eine Trinkschale, von der zu jener Zeit üblichen Form[1] und eine Flasche. Auf der zweiten Szene hält die eine Figur vor sich auf der Bank mit der linken Hand ein Buch und hat die Rechte ausgestreckt. Ihr Gegenüber hat im Gegensatz zu der korrespondierenden, ruhig dasitzenden Figur der Nebenszene lebhaft beide Hände erhoben.

Erblickt man in diesen beiden Paaren abermals je zwei männliche Personen und deutet sie wieder als Lehrer und Schüler, so könnte man sie mit den beiden obigen Szenen in Verbindung bringen und an eine Darstellung des Quadriviums denken. Nähmen wir diese Deutung als richtig an, so wäre es doch noch, mit Ausnahme der Musik, höchst ungewiß, wie die Wissenschaften zu verteilen sind. Die Szene neben der Musik würde wohl am ehesten die Arithmetik oder Mathematik im allgemeinen versinnbilden, denn Lehrer und Schüler haben ein Buch und eine Schriftrolle vor sich und vielleicht hatte noch jeder einen Stift oder eine Feder zum Schreiben. Die Szene auf der zwischen den beiden Personen Trinkschale und Flasche stehen, könnte man alsdann als Medizin deuten analog der Standfigur in der Vorhalle des Freiburger Münsters, die ebenfalls einen Krug hat und als Sinnbild der Medizin aufgefaßt wird. Für die vierte Szene wäre die Auswahl recht groß. Man könnte an Rhetorik, Philosophie, Dialektik, Astronomie, Jus u. s. w. denken.

Ich halte es aber für unmöglich, diese Deutung von Lehrer und Schüler auch auf die beiden letzten Szenen zu übertragen und erblicke dort vielmehr jedesmal die Verbindung einer männlichen und weiblichen Person. Auf der rechten Szene ist dieser der Mantel vom Kopf heruntergeglitten und ihr langes Haar kommt zum Vorschein, im Gegensatze zu der Figur der

[1] Vgl. den Osnabrücker Kaiserpokal: Falke und Frauberger, a. a. O., Taf. 109. 110.

Nebenszene, deren Haupt von einem langen Mantel bedeckt ist. Auch der Gesichtsausdruck spricht wohl für weibliche Personen. Endlich sei darauf hingewiesen, daß jene Zeit bei weiblichen Figuren die Füße gar nicht oder nie weiter als bis zur Hälfte sichtbar werden läßt. Ein Vergleich mit den anderen Figuren des Gestühles sowie mit den Darstellungen der Elfenbeine wird diese Ansicht rechtfertigen. Der Künstler zeigt hier zwei kosende Paare, wie er sie auf den Spiegelkapseln und Elfenbeinen zahlreich wiederfand. Zumal die Trinkgeräte der einen Szene führen auf solche Deutung hin. Die erhobenen Hände sprechen nicht im geringsten für Lehrer und Schüler. Auf der linken Szene will die Frau ihr allzu zudringliches Gegenüber abwehren, was die Haltung ihrer Hände zur Genüge erklärt. Hätte der Bildhauer die freien Künste darstellen wollen, so hätte er sich wohl deutlicher ausgesprochen und den Gegensatz in den Personen zwischen Lehrer und Schüler auch bei der zweiten Wange fortgeführt. Wie bei der Musik hätte er auch die anderen Wissenschaften durch Attribute leicht kenntlich machen oder wenigstens, wie es z. B. auf einem romanischen Bronzebecken geschehen ist[1], durch symbolische Tiergestalten in den unteren Vierpässen auf die einzelnen Zweige hinweisen können.

Der Künstler hat, wie sonst so häufig an dem Gestühle, geistliche und weltliche Beschäftigung gegenübergestellt. Die Szene neben der Musik, hier wahrscheinlich Kirchenmusik, wird man alsdann als eine Darstellung des Psalmengesanges ansehen müssen. Weist nicht auch die gleichmäßig wiederholte Baldachinarchitektur darauf hin, daß wir hier zwei Themen, die zur Kirche in Beziehung stehen, vor uns haben, während bei den anderen Szenen zwei verschieden angeordnete Tuchdraperien als Abschluß dienen? Und vielleicht hat der Künstler auch durch die reicher verzierten Sitzbänke der kosenden Paare diesen Gegensatz betonen wollen. Zeigt die Deutung des Quadriviums gar manche Schwierigkeiten, so ergibt sich dieser Gegensatz zwischen geistlicher, Gott wohlgefälliger und weltlicher Beschäftigung viel leichter.

[1] Zeitschr. f. chr. Kunst 1897, 239. Außerdem auch häufig an Kathedralen.

Die Füllungen der oberen Voluten sind bei der linken Wange nur rein dekorativ zu nehmen. Es war dem Bildhauer um Figuren zu tun, die sich möglichst dem leeren Raume anpaßten, und daher hat er auch, als er einmal eine gute Lösung gefunden hatte, wobei die Figur mit starker Ausbiegung des Körpers den rechten oder linken Fuß hochstellt, diese häufig wiederholt. Bei den Gestalten der rechten Voluten mag er vielleicht wieder eine Kontrastierung beabsichtigt haben. Er zeigt beide Male den Kampf zweier Ritter. Die einen streiten mutig, Stirn gegen Stirn, die andern dagegen wenden einander feige den Rücken und scheinen so weiter zu fechten.

Die nächste Wange der Nordseite gibt zwei interessante Darstellungen voll derber Satire. Rechts stülpen zwei Juden, als solche an ihren spitzen Hüten kenntlich, ein Faß um, aus dem ein geschlachtetes Schwein mit vier Jungen herausfällt. Der zu äußerst stehende faßt mit der Linken einen herbeieilenden Knaben an der Hand. Auf der Nebenszene hält ein Jude ein lebendes Schwein in die Höhe, ein zweiter gibt dem Tiere etwas zu fressen und ein dritter, der zwischen beiden hockt, saugt an den Zitzen des Schweines.

Beide Szenen sind mit ihrem starken satirischen Inhalte treffliche Belege des immer mehr sich verbreitenden Judenhasses. Die Juden, so will hier der Bildhauer sagen, werfen das Schweinefleisch, das andere zum Aufbewahren zubereitet haben, fort, leisten so dem Gesetze scheinbar Genüge und stellen sich vor der Welt als mäßig hin. Ihre wahre Unmäßigkeit bringt aber die nebenstehende Szene zum Ausdruck.

Diese Darstellung des saugenden Juden war im Mittelalter recht beliebt und zahlreiche Belege sind uns erhalten So finden wir diese «Judensau» außer an Chorstühlen besonders an Kapitellen und Konsolen, z. B. im Dome zu Magdeburg, Xanten, im Münster zu Freiburg, Straßburg, Basel, Freising und an zahlreichen anderen Orten.

In den oberen Voluten dieser Wange tummeln sich Zentaurenwesen, vielleicht hier wegen ihrer steten Wiederholung als Symbol der Unmäßigkeit aufzufassen. Unter den Ranken hat die Fabel vom Storchen und Fuchsen Platz gefunden, in der uns so köstlich des Vogels Rache erzählt wird. Der Fuchs hat

diesen einst zu Gaste geladen, setzte ihm aber in seinem Eigennutz das Mahl in flachen Schüsseln vor, so daß der Storch mit seinem für solche Geschirre unbequemen Schnabel recht wenig gesättigt wird. Als dieser aber bald darauf den Fuchsen zu sich einladet, bietet er ihm die Speisen in langhalsigen Flaschen an und weiß sich so schadlos zu halten für des Fuchsen List. Die letzte Szene hat der Kölner Künstler gewählt und in der üblichen Weise erzählt. Zwischen beiden Tieren steht eine Flasche, in die der Storch seinen Schnabel gesteckt hat, während der Fuchs daneben sitzt und mißmutig zuschaut. Die Fabel war in dieser Form sehr geläufig und begegnet uns z. B. an dem Tierfriese zu Paderborn, in S. Zeno in Reichenhall, an den Chorstühlen der Martinskirche zu Emmerich, zu Kempen und an anderen Orten [1]. Ob die Tierdarstellung unter der andern Volute, die einen Hund und eine Taube zeigt, auch einer Fabel entnommen ist, vermag ich nicht zu sagen. Die Deutung wird durch die Beschädigung der Gruppe erschwert.

Die gegenüberliegenden Vierpässe stellen je eine Gerichtsszene dar und zwar rechts zunächst Salomons Urteil. Der König sitzt mit dem Szepter in der Linken auf dem Throne. Vor ihm hat sich die eine der streitenden Frauen auf die Knie geworfen, die Hände bittend erhoben. Die zweite steht hinter ihr und hält das Streitobjekt, das Kind, an ihrer Schulter. Die Mitte nimmt ein Kriegsknecht ein, der das Kind an sich nehmen will.

Die zweite Szene wird ähnlich geschildert. Auch hier sitzt ein gekrönter Richter auf dem Throne und hat die Rechte zum Spruche erhoben. Vor ihm kniet ebenfalls eine bittflehende Frau. Den Hintergrund füllt eine gefesselte Figur, während zwei Personen die Mitte einnehmen. Die Szene spielt im Freien, was aus dem Eichbaum in der Ecke hervorgeht.

In diesem zweiten Richter müssen wir den K a i s e r T r a i a n erblicken, der neben Salomon dem Mittelalter als Verkörperung der Gerechtigkeit erschien [2]. Folgende Szene aus

---

[1] A. L. Meißner, Die bildlichen Darstellungen des Reinecke Fuchs im Mittelalter, Archiv für neuere Sprachen LVIII, 241.

[2] Annal. archéol. XVII, 206, 305; XX, 75. Nero galt als Vertreter der Iniustitia.

seinem Leben war jener Zeit besonders bekannt und ist auch von dem Kölner Künstler bildlich dargestellt:

Als Traian einst gegen die Dacier zu Felde ziehen will und an der Spitze seiner Armee durch Rom reitet, da wirft sich eine arme Witwe vor ihm nieder und verlangt seine Rechtsprechung. Des Kaisers Sohn hat nämlich soeben ihren einzigen Sproß ermordet, weil dieser einen Falken des Prinzen, als er seiner Mutter letztes Eigentum, eine Henne, umbrachte, erwürgte. Für diesen Mord an ihrem Sohne verlangt die Frau nun vom Kaiser Sühne. Vergebens sucht dieser sie zu trösten bis zu seiner Rückkehr. Als aber die Witwe in der Furcht, Traian möge im Kriege fallen, in ihren Bitten nicht nachläßt, steigt er vom Pferde, um der Untertanin Recht zu sprechen. Und das Urteil lautet: Entweder stirbt der Prinz für seine Freveltat oder er tritt bei der Witwe die Stelle des ermordeten Sohnes an.

Der Künstler hat hier den Kaiser nicht zu Pferde Recht sprechen lassen, das wäre gegen das Empfinden des Mittelalters gewesen. Wie sich diese Zeit den Richter in seinem Amte dachte, besagt die Stelle im alten Soester Recht: *der richter sall sitten op synem richterstole als eyn grvsgrymmich (kriegsgrimmig) löwe und slan den rechteren voit over den luchteren*[1]. Die Hinzufügung des gefesselten Mörders im Hintergrunde ist eine eigene Variante des Künstlers.

Dio Cassius berichtet dies Erlebnis Traians mit der Witwe als erster, aber nicht durch ihn, als vielmehr durch Petrus Diaconus wurde das Mittelalter mit der Erzählung vertraut. Dieser schmückt die Geschichte noch weiter aus und berichtet in seiner vita Gregorii Magni, daß dieser Papst Gott gebeten habe, den heidnischen Kaiser für seine unvergleichliche Tat der finsteren Unterwelt zu entreißen und ihm die Freuden des Paradieses zu schenken, und daß Gott die Bitten erhört habe[2]. Ein wie lebhaftes Interesse man an der Erzählung nahm, zeigt schon, daß über die Frage, ob Traian in der Tat in das Paradies eingegangen ist, sich ein lebhafter Streit erhob, an dem

---

[1] Grimm, Deutsche Rechtsaltertümer, S. 763.
[2] Petrus Diaconus, vita Gregorii Magni IV, 44.

auch Thomas von Aquin sich beteiligte[1]. Auch bei Dante finden wir die Sage von der Witwe wieder.

In der bildenden Kunst ist die Darstellung des Kölner Gestühles vielleicht die früheste. Nicht viel später ist diejenige an dem berühmten Kapitell des Dogenpalastes zu Venedig[2], wo ebenfalls die Justitia durch eine Verbindung der beiden Szenen aus Traians und Salomons Leben versinnbildet wird. Aus der Spätzeit sei nur das Wandgemälde auf Leinwand im Kölner Kunstgewerbemuseum genannt. Unter den gerechten Richtern, deren Tugend dort in legendarischen Darstellungen behandelt wird, findet sich auch Traian, dessen Erlebnis mit der Witwe geschildert wird[3].

Die nächste Wange der Gegenseite bringt im linken Vierpaß eine Jagdszene: Eine Frau hält einen Falken auf ihrer Hand, den ein Jüngling ihr gegenüber nehmen will. Zwischen beiden ein Hund, der an der Frau emporspringt. Die Nebenszene zeigt einen Jüngling, der auf einer Guitarre spielt und ein Mädchen, das nach den Tönen der Musik tanzt. Zur Charakterisierung der Szenerie ist zwischen beide ein Baum gestellt, an dem zwei Meerkatzen hinaufklettern.

Der Künstler wollte hier zwei Szenen aus dem Weltleben vorführen, wozu ihm Sport und Tanz die besten Themen boten. Auch die Spiegelkapseln, die mit Vorliebe weltliche Darstellungen geben, wiederholen diese Szenen häufig[4]. Als Ausdruck des Vergnügens und der Weltlust überhaupt hat sie auch der Künstler des Trionfo della morte im Campo santo zu Pisa[5] und ebenso der Maler der spanischen Kapelle von S. Maria Novella[6] verwandt.

Die Voluten der Wange setzen das Thema fort, indem die linke einen springenden Schalksnarren, die rechte eine Figur mit einer Geige aufnimmt.

---

[1] I, d. 43 q. 2, IV d. 45 q. 2. Verit. q. 6, 6, 8.

[2] Annal. archéol. XVII, p. 206.

[3] O. v. Falke, Führer durch das Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln 1907, S. 20. Auch im Cambio zu Perugia hat Perugino bei der Darstellung der vier Kardinaltugenden die Justitia durch Trajan charakterisiert.

[4] Zahlreiche Belege im Cluny-Museum; vgl. Michel, a. a. O., Fig. 328.

[5] Springer, Handbuch der Kunstgeschichte III, Fig. 29.

[6] Springer, a. a. O., III, Fig. 28.

Die Gegenwange zeigt auf der einen Seite eine weibliche Figur in reichem Gewande, die mit der erhobenen Rechten auf einen Mann vor ihr einredet. Dieser aber kehrt sich von ihr und macht mit der Linken eine abweisende Gebärde. Ursprünglich stand zwischen den Personen ein Baum, dessen Ueberreste noch vorhanden sind.

Die zweite Darstellung gibt einen sitzenden jungen Mann, der, die Hände auf der Brust gefaltet, den Kopf ein wenig zur Seite geneigt, andächtig auf die Belehrungen oder Mahnungen hört, die eine zweite männliche Figur neben ihm vorträgt.

Diese beiden Szenen sind in Gegensatz gestellt zu denen der ersten Wange. Während dort die jungen Leute ihre Zeit auf der Jagd verbringen, widmet hier der Jüngling seine Stunden dem Anhören des Gotteswortes, und während jener durch Spiel und Tanz sich in die Gefahr der Sünde begibt, flieht dieser die Versuchung und wendet sich ab von der verlockend nahenden Verführerin.

Der Gegensatz kommt auch in den Voluten zum Ausdruck. In den ersten Ranken sahen wir einen Schalksnarren und einen Geigenspieler, hier dagegen ist ein religiöses Thema angeschlagen worden: die Verkündigung. Links erscheint der Engel mit der typischen Schriftrolle, die Rechte zum Gruße erhoben. Maria auf der Gegenseite nimmt stehend die Botschaft entgegen. Ihre Linke hält ein Buch, die Rechte hat sie zum Ausdruck ihrer Hingebung auf die Brust gelegt: ecce ancilla Domini! Der übliche Lilienstrauß durfte nicht fehlen und einer Vase vor Maria entquellen die symbolischen Blumen. Sehr geschickt ist die Einbeziehung des Gottvater, der oben in der Spitze dort, wo beide Ranken zusammenstoßen, in Halbfigur erscheint. Die Taube fliegt von seiner linken Seite auf die Jungfrau zu. Der Künstler hat sich in der Art der Erzählung an die gleichen Darstellungen der Malerei angelehnt, aber er weiß dabei die biblische Szene so schön und klar zu deuten und das Schematische, das die Zeit von ihm in der Komposition verlangte, so geschickt zu mildern, daß er mit dieser Schöpfung allein schon sich den ersten Meistern jener Zeit ebenbürtig zur Seite stellt. Das Jungfräulich-Anmutige in Marias Wesen, ihr leichtes Erschrecken ob der unerwarteten Botschaft und endlich ihre

Ergebenheit können kaum schöner und wahrer zum Ausdruck kommen.

Der Gegensatz der Wangen wird auf der Rückseite fortgesetzt, indem hier Kain mit einem Bündel Aehren seinem Bruder Abel, der ein Lamm im Arme hat, entgegengestellt wird. Köstlich ist zu beobachten, wie der Künstler auch auf das Mienenspiel der beiden den Kontrast überträgt, indem er Abel vergnügt und zufrieden, Kain dagegen finster und verschlossen, mit einem echten Gaunergesicht zeigt. Oben erscheint ebenfalls eine Halbfigur. Ob es wieder Gottvater war, ist ungewiß, weil der Kopf fehlt, doch spricht für diese Deutung die Wendung der Figur nach Abel und die erhobene Rechte.

Die Darstellungen der letzten Wangen bieten in ihrer Bestimmung wegen ihrer Unvollständigkeit einige Schwierigkeiten. Als die Wand, die den Chor abschloß, im XIX. Jahrhundert fiel, wurden dem Gestühl an dieser Seite vier Wangen hinzugefügt, einige der alten restauriert und manche Miserikordien und Vierpässe unter den Klappsitzen ergänzt. Die äußerste Wange der Südseite ist bis auf einen Vierpaß vollständig erneuert worden. Die Darstellung dieser alten Füllung zeigt eine Frau, die an einer Leine zwei Gänse vor sich hertreibt und diese durch ein Tor einem Manne, anscheinend einem Mönche zuführt, der ihr in der Rechten wohl ein Brot darbietet. Die linke Hand ist ergänzt.

Vielleicht muß man in dieser Szene eine boshafte Anspielung auf die Bettelmönche erblicken, die zu jener Zeit gerne als Ziel des Spottes genommen wurden und die, wie hier, gegen eine geweihte Kleinigkeit sich fette Gänse schenken ließen. Oder ob man in dieser Darstellung eine Episode aus dem Leben der hl. Lüftildis wiederfinden muß, deren Verehrung sich gerade damals großer Beliebtheit erfreute, und in deren Geschichte [1] ein Erlebnis mit Gänsen eine große Rolle spielt?

Ebenso ist die letzte Wange der Nordseite wegen der Unvollständigkeit nicht zu deuten. Auf dem einen Vierpaß sehen wir in der Mitte eine gekrönte Frauengestalt, die in der ausgestreckten Linken ein Buch hält. Ein Ritter kniet an

---

[1] Steffens, Die hl. Lüftildis von Lüftelberg, Köln 1903.

ihrer Seite und hebt die Hand empor, sei es, um zu schwören, sei es, um nach dem Buche zu greifen. Der Ritter der andern Seite, der eine Schriftrolle entgegennimmt und eine Harfe hält, ist eine späte Ergänzung. Auf der zweiten Szene reicht eine Frau einem vor ihr knieenden Manne in Rüstung und reichem Mantel einen Helm. Ob wir hier zwei Szenen aus dem Turnier- und Minneleben vor uns haben?

Bisher wurden beide Reliefs auf die hl. Elisabeth bezogen. Links soll die Heilige von den beiden Rittern mit der Trauerbotschaft vom Tode ihres Gatten zugleich den Schwur entgegennehmen, ihr und ihren Kindern zu ihrem Rechte zu verhelfen. Auf der Nebenszene dagegen soll die Heilige ihrem Beichtvater Konrad von Marburg das Gelübde ablegen, fortan der Welt zu entsagen. Diese Deutung ist aber nicht haltbar. Freilich mag bereits die Verehrung der Heiligen so weit verbreitet gewesen sein, aber man wird hier nicht zwei beliebige Szenen aus ihrem Leben zur Darstellung genommen haben. Wenn die mittelalterlichen Künstler uns das Leben der Heiligen erzählen, wie auf ihrem Reliquienschreine und in den Glasgemälden ihrer Kirche, so wählen sie stets einen Zyklus.

Die Gestalten der Voluten sind neue Ergänzungen. Auf der Vorderseite sind mit Bezug auf die nach Köln geführten Reliquien der hl. drei Könige, Kaiser Friedrich Barbarossa und Otto IV. gebildet, die Rückseite nimmt die Figuren des Erzbischofs Reinald von Dassel und Philipp von Heinsberg auf.

Außer diesen besprochenen zehn Wangen finden sich noch vier kleinere mit je einem Vierpaß, dem alten Dienst der Säulen, die in die obere Reihe des Gestühles einschneiden, vorgelegt. Die dargestellten Szenen sind der Genesis entnommen. An der Südseite sehen wir zunächst die Vertreibung aus dem Paradiese. Ein geflügelter Engel schwingt in der Rechten das Schwert, legt die Linke auf Adams Schulter und weist so die erschreckten ersten Menschen aus dem Garten. Den Hintergrund füllt der Baum der Erkenntnis, um dessen Stamm die Verführerin, die Schlange, die einen jugendlichen Frauenkopf trägt, sich gewunden hat.

Die folgende Szene schildert Noahs Trunkenheit. Der Patriarch liegt, vom Weine berauscht, am Boden. Einer seiner

Söhne, beugt sich über ihn und deckt die entblößte Scham des Vaters zu, schützt dabei mit der Hand seine Augen, um der Gefahr der Sünde zu entgehen. Hinter ihm stehen die beiden Brüder. Der eine berührt Noahs Schulter, um ihn zu wecken, während er mit der rechten Hand den ungeratenen Chem, der mit schadenfroher Miene dasteht, fortzudrängen sucht. Den Hintergrund deckt eine Weinrebe mit einem Bock, der an den Trauben frißt und der hier als Symbol der Unmäßigkeit und ihrer Begleiterin, der Unzucht anzusehen ist. Auch die Zentauren in den unteren Vierpässen sind in diesem Sinne zu deuten.

Die historisch nächstfolgende Szene der Nordseite zeigt Abrahams Opfer und Prüfung. Er hat seinen Sohn Isaak auf den Altar gelegt, ihn niederbeugend mit seiner Linken. Die Rechte will gerade den totbringenden Streich führen, da fällt ihm ein Engel ins Schwert. Ein zweiter naht von der andern Seite mit einer Schriftrolle, worauf wohl die Weisung Gottes verzeichnet steht und einem Widder, den Abraham an seines Sohnes Statt dem Herrn zum Opfer bringen soll.

Die vierte Darstellung behandelt Jakobs Betrug seinem Vater und Bruder gegenüber. Der alte, blinde Isaak liegt auf seinem Lager und wartet auf seinen Sohn Esau, den er hinausgeschickt hat, um ihm ein Wildbret zu erjagen. Statt seiner tritt aber Jakob zu ihm hin und bietet ihm auf einer Schüssel das angebliche Resultat seiner Jagd, den Kopf eines Ziegenbocks, um so den Segen des Vaters zu erlangen. Isaak erfaßt mit der Rechten die Hand des Sohnes, um sich zu überzeugen, ob er wirklich Esau vor sich hat, den er an seiner starken Behaarung erkennt. Zwei Engel halten in der Luft einen Vorhang.

Die Szenen der Wangen sind durchweg von klassischer Schönheit und zeugen von einem bedeutenden Künstler. Derselbe, der später durch die Ausgeburten seiner übergroßen Phantasie uns ergötzt, zeigt sich hier als ein feiner Erzähler, der nicht unterhält durch Nebensächlichkeiten, der sich meisterhaft auf das Thema zu beschränken weiß und uns dieses möglichst schlicht, aber auch möglichst eindringlich vorträgt. Und wie trefflich er mit wenigen Mitteln eine Stimmung zu geben versteht, zeigt z. B. die Austreibung aus dem Paradiese, während

andererseits die Darstellung von Noahs Schande, bei der das Mittelalter sonst vor einigen Derbheiten nicht zurückschreckt, seinen vornehmen Sinn zur Genüge bekundet. Als Proben seines vorzüglichen Erzählertalentes seien nur die Szenen der Justitia genannt, in denen er uns auf kleinem Raume mit wenigen Personen die Vorgänge klar und schön zu schildern weiß. Dante läßt in seiner Erzählung die Witwe dem kaiserlichen Pferde in die Zügel fallen und erreicht dadurch eine große Dramatik, aber ich möchte des Kölners ungesuchte Darstellung nicht tiefer setzen. Die Art, wie er die arme Frau dem Kaiser ihre Bitten vortragen läßt, erscheint uns Deutschen verständlicher und intensiver. Der Wert der Bilder wurde zweifellos noch erhöht durch den Ausdruck der Köpfe, die das Seelenleben unübertrefflich wiederspiegelten. Freilich können wir dieses bei dem ruinösen und schadhaften Zustande des ganzen Werkes nur noch ahnen.

Die Grundidee der Bilder des Gestühles, wenn man von einer solchen sprechen darf, ist offenbar eine Gegenüberstellung teils von Gutem und Bösem, teils von geistlichen, Gott wohlgefälligen und weltlichen Handlungen[1]. Schon die Bekrönungen der ersten Wangen zeigten solche Kontrastierung. Dort waren Keuschheit und Unkeuschheit, hier Verschwiegenheit und Schwatzhaftigkeit in Verbindung gebracht. Weiter zeigte sich diese Gegenüberstellung bei der Kirchenmusik und dem Psalmengesang einerseits und den kosenden Paaren andererseits: geistliche und weltliche Beschäftigung. Vielleicht muß man hier als Gegensatz der ersteren das üppige Leben und den Tod des Prassers nehmen, doch bleibt dieses ungewiß, weil zwei Szenen der Außenseite verloren sind, die wohl ebenso wie die anderen in Beziehung standen. Bei den nächsten Wangen ist die Justitia der Iniustitia oder Infidelitas entgegengesetzt. Salomon und Traian verkörpern die Tugend der Gerechtigkeit, während die Juden hier als Sinnbild der Treulosigkeit gegen das Gesetz und die Wahrheit aufzufassen sind. Die korrespondierenden Wangen der Epistelseite zeigten einen Gegensatz zwischen Kindern der

[1] Man darf nicht an eine Kontrastierung von Tugenden und Lastern denken, weil diese in bestimmten Schemen dargestellt wurden, wobei für die Tugenden meistens weibliche Gestalten genommen wurden.

Welt und Kindern Gottes, der hier auch in den Voluten zum Ausdruck kam. Ein Kontrast hat wohl auch den letzten Darstellungen zugrunde gelegen, der hier aber wegen deren Unvollständigkeit sich nicht mehr konstruieren läßt.

Auf die Einzelszenen aus dem alten Testamente, die die kleinen Wangen zieren, hat der Künstler diese Gegensätze übertragen. Dem Sündenfalle der ersten Menschen entspricht Isaaks Opferung: sehen wir dort den Ungehorsam gegen Gott, so gibt Abraham das Beispiel des Gehorsams, der soweit geht, daß er seinen eigenen Sohn dem Gebote des Herrn gemäß zum Opfer bringen will. Noahs Schande zeigt, wie Sem und Japhet ihrem Erzeuger die schuldige Ehrfurcht entgegentragen, während bei der Gegenszene Jakob durch seinen Betrug dem Vater gegenüber es daran mangeln läßt.

Auch bei den Füllungen mancher Vierpässe kehrt die Vorliebe des Künstlers für Kontraste wieder, indem er mehrmals Eintracht und Zwietracht gegenüberstellt und kosende und tanzende Paare mit raufenden und zankenden in Verbindung bringt. Köstlich sind hier z. B. die beiden Bauern, die beim Würfeln in Streit geraten sind und sich nun an den Haaren gepackt haben. Gäbe man einem von ihnen noch einen Maßkrug in die Hand, so hätte man ein Bild des Brouwer oder Ostade vor sich. Für die Entwicklung des Sittenbildes ist diese Darstellung von Bedeutung.

Wie verständnislos und durchaus nicht aus dem Sinn des übrigen Gestühles heraus die Darstellungen der neuen Wangen geschaffen sind, zeigt schon ihre kurze Inhaltsangabe, die der Vollständigkeit halber hier angeschlossen sei. Ich gebe den Inhalt nach einer Beschreibung, die diese neuen Wangen bald nach ihrer Anfertigung erfuhren und die sich in der Dombibliothek befindet:

I. Erzbischof Gero, der im Scheintode liegt, werden von seinem ersten Diakone Warin, der die Hoffnung hat, sein Nachfolger zu werden, die Augen zugedrückt. Zwei Paneele unten rechts zeigen die Wallfahrt nach Rom, um Buße zu tun, links ist die Rückkehr mit den zur Genugtuung hergebrachten Mitteln geschildert. Die Voluten zeigen den Großvater des hl. Gero, Kaiser Otto I. und Otto II.

II. Kaiser Karl, 784 von Aachen kommend, als Jäger gekleidet, will dem Priester Hildebold, der damals gerade vor Köln in der Marzellus-Kapelle die Messe feiert, einen Gulden opfern, den dieser aber nicht annimmt. In dem Aufsatze zeigt sich ein Adler auf einem Hunde und ihm gegenüber ein Affe auf einem Reh.

III. Albertus Magnus sitzt bei dem projektierten Plane des Domes, um Erleuchtung seiner Gedanken zu dem großen Bau bittend. Da erscheint ihm die Madonna mit den vier gekrönten Meistern der Baukunst und enthüllt ihm den Plan. In den Ranken sind Erzbischof Konrad von Hochstaden und Albertus Magnus dargestellt.

IV. Reinald, unter Erzbischof Hildebold, wird aus Neid wegen seiner hervorragenden Tätigkeit am alten Dome von drei Steinmetzen im Schlafe meuchlings ermordet. (Nebenszene zeigt die Darstellung mit den Gänsen.) Die Ranken füllen mit Bezug auf die Vollendung des Chores: Kaiser Friedrich der Schöne und Albrecht I. und auf der Innenseite: Erzbischof Wiegbold von Houlte und Heinrich von Virneburg.

V. Der hl. Engelbert wird von Kaiser Friedrich für die Dauer seiner Abwesenheit im Kriege gegen die Sarazenen zum Reichsverweser bestellt. Unten in den Vierpässen die Mörder des Erzbischofs: Heribert von Rückenrode und der Ysenburger auf Rache sinnend. Oben in den Voluten: Engelbert und sein Nachfolger.

VI. Engelberts Ermordung durch die beiden eben Genannten. In den Voluten Rudolf von Habsburg und Friedrich II.

VII. Hinrichtung des Ysenburgers vor dem Severintor mittels des Rades.

Doch halten wir uns bei diesen unbedeutenden Werken nicht länger auf und wenden uns wieder dem alten Meister zu. Sein Erzählertalent sahen wir bereits an den Wangen. Was er schaffen kann, wenn er nicht gebunden ist durch Vorschriften und traditionelle Schemen, wenn er seiner übersprudelnden Phantasie freien Lauf und seinem Witz und Spott die Zügel schießen lassen darf, das zeigen uns die Knäufe, Miserikordien und Füllungen der Abschlußbretter unter den Klappsitzen. Alle die zahlreichen Darstellungen zu beschreiben, würde zu

weit führen und es seien daher nur die wichtigsten herausgegriffen.

Eine besondere Vorliebe zeigt der Künstler für Kampfszenen bald zwischen Mensch und Tier, bald zwischen Menschen, bald zwischen Tieren allein. Diese Kämpfe haben ja ihre Quelle in den orientalischen Webmustern und wurden von diesen in die christliche Kunst übertragen, hier aber symbolisch umgedeutet und ein Kampf der guten und bösen Mächte ihnen untergelegt. Bald aber wurde diese Symbolik Nebensache und die reine Freude am Erzählen führte dem Bildhauer den Meißel. So müssen wir auch an dem Kölner Gestühl die Symbolik fast ganz ausschalten bei diesen Kampfszenen, und es mögen sich nur hier und da noch leise Anklänge an frühere bekannte und symbolische Themen finden. So soll bei dem Kampfe eines Engels mit dem Drachen dieser wohl den Teufel versinnbilden, während andererseits der Hund auf dem fliehenden Hirsche eine Variation des Urthemas aller dieser Kämpfe, des Tier überfallenden Löwen darstellen mag und hier vom Künstler nach selbst geschauten Bildern aus dem Leben umgestaltet ist. In den häufig wiederkehrenden Darstellungen des Adlers, der den besiegten Drachen oder Löwen in den Klauen hält, klingt das symbolische Thema des die Hölle besiegenden Heilandes durch.

Für den Urheber des Gestühles war natürlich eine Hauptfrage, die gegebenen Flächen bestmöglich zu füllen, und diese Frage leitete ihn zweifellos bei dem Relief des Kampfes zweier Affen und dem zwischen einem Manne und einem Hund. Und wie meisterhaft er diese Aufgabe bei den Knäufen zu lösen weiß, zeigt die treffliche Darstellung eines Hundes, der eine Schlange bezwingt, von wunderbarer Geschlossenheit, Klarheit und feinem Rhythmus der Linienführung. Daß der Künstler die hier gefundene, glückliche Lösung häufiger wiederholt, ist ihm nicht zu verargen. So geht mit dieser Darstellung des Hundes nahe zusammen die eines Löwen, der einen Drachen bekämpft. Ohne viele Mühe ließen sich für diese beiden Darstellungen ebenfalls tiefere Deutungen finden, aber solche sind nicht nach dem Sinne des Urhebers. Will man diese Darstellungen verstehen, so muß man jede Symbolik fern halten, nur rein künstlerisch wollen sie betrachtet sein. Wer möchte denn die kampflustigen

Zentauren und Spukgestalten, die Affen und Meerkatzen, die auf Schweinen, Hunden und Elefanten reiten und alle die Speer- und Bogen-bewaffneten, hockenden Ritter und Jäger symbolisch nehmen?

Freilich kommen daneben einige Darstellungen vor, die der Symbolik wegen geschaffen sind, aber sie sind so vereinzelt, daß sie schon dadurch beweisen, daß man den übrigen Reliefs keine tiefere Deutung leihen darf. Da sehen wir zunächst den Adler, der seine Jungen zur Sonne hebt um zu prüfen, ob sie diesen Blick ertragen und dadurch als seine wahren Jungen sich erweisen. Aehnliche Darstellungen kehren an einem Glasfenster in Lyon und an einem Tierfriese in Straßburg wieder, die Mâle mit Hilfe des Honorius Augustodunensis richtig gedeutet hat[1]. Der Kölner Künstler hat aber zweifellos nicht den mittelalterlichen Schriftsteller, als vielmehr das römische Brevier als Quelle benutzt. Dort lesen wir nämlich In Octav. S. Joann. lect. VI:

Aquila ipse est Joannes, sublimium praedicator et lucis internae atque aeternae fixis oculis contemplator. Dicuntur enim et pulli aquilarum a parentibus sic probari, patris scilicet ungue suspendi et radiis solis opponi. Qui firme contemplatus fuerit filius agnoscitur, si acie palpitaverit, tamquam adulterinus ab ungue dimittitur. Jam ergo videte, quam sublimia loqui debuit, qui est aquilae comparatus: et tamen etiam nos humi repentes, infirmi et vix ullius momenti inter homines, audemus tractare ista, et ista exponere: et putamus nos aut capere posse cum cogitamus aut capi dum dicimus[2].

Es ist interessant, wie gerade in Köln das Brevier den Künstlern ihre Vorbilder lieferte, hat doch auch der Meister, der die Malereien der Chorschranken schuf, sich dort seine Weisheit geholt[3]. Es ist eigentlich naheliegend, daß das, was von den Klerikern in den Chorstühlen gebetet wird, auch an und über diesen bildlich ausgedrückt ist.

Symbolisch muß man ferner ohne Zweifel die Darstellungen des Pelikan nehmen, der seine Jungen zum Leben erweckt und

---

1 Mâle, L'Art religieux du XIII[e] siècle en France, p. 59.
2 Breviarium Romanum, Taurini, p. 292.
3 A. Steffens in der Zs für christliche Kunst 1902, S. 129, 161, 193, 225.

der hier als Knauf und in einem Vierpaß wiederkehrt. Ihm verwandt und am Gestühl mit ihm verbunden ist das Symbol des Löwen, der ebenfalls seine Jungen ins Leben ruft. Denn, wie der Physiologus erzählt, kommen diese tot zur Welt. Am dritten Tage aber kehrt der Vater, der vor den verfolgenden Jägern fliehen mußte, heim und haucht seine Jungen an, wodurch sie erwachen [1]. So versinnbildet auch diese Darstellung die Auferstehung Christi. Dem Physiologus mag der Kölner Künstler auch das Bild der Sirene entnommen haben, die Kinder raubt und sie säugt. In der weiblichen Figur dagegen, die sich vor einem obszön ihr nahenden Affen verhüllt, klingt deutlich die Anlehnung an manche Darstellungen der Wangen nach, die die Tugend versinnbilden, die sich vor der Sünde schützt. Im Verein mit den symbolischen Bildern seien auch die 10 Gestalten der Apostel oder Propheten genannt, die wohl ursprünglich vollzählig, bei der späteren Restauration zwei ihrer Genossen verloren. Daß sich neben den genannten Darstellungen auch einfache Blattbündel oder Voluten als Knäufe und Füllungen der Pässe finden und zwar, wie bei den früheren Arbeiten, abwechselnd mit Tier- und Menschenbildern, ist für ein Kölner Werk fast selbstverständlich.

Zeigte bereits das Gereoner Gestühl an den Knäufen einzelne hockende Mönchsfiguren, so bekundet der Dommeister neben solchen Einzelgestalten, lesend oder schlafend, eine Vorliebe für Doppelfiguren, die er teils mit dem Rücken gegeneinander lehnt, häufiger aber balgend und raufend ineinander verschlingt. Weil zwei so eng miteinander verbundene Menschen für einen Knauf das willkommenste Motiv bieten, mag sich der Künstler mit diesem Thema, dem sich immer neue Seiten abgewinnen ließen, so oft wiederholt haben. Irgend welche Obszönitäten darf man in diesen Darstellungen durchaus nicht suchen. Wenn auch mehrmals Männlein und Weiblein an diesen Knäufen sich zusammenfinden, so hat nur das Verlangen nach Abwechselung den Künstler wohl gereizt. An Notzucht u. dgl., wie man annahm, hat er nicht im geringsten gedacht. Dieselbe Periode, die glaubte, alle Monstrositäten enträtseln zu müssen und die fast in jedem Grashalm eine

[1] Cahier, Le Physiologus ou Bestiaire in Mélanges d'Archéologie 1851, II, 85 f.

symbolische Bedeutung suchte, fand sie natürlich auch in diesen harmlosen Darstellungen. Mögen hier und da in Haltung und Stellung der Personen derbere Variationen unterlaufen, so mag man bedenken, daß überhaupt das Mittelalter derber aber auch naiver und natürlicher war als unsere Zeit.

Die Rolle, die in Geron der Teufel inne hatte als Wächter der unachtsamen Beter, ist hier einem Mönche zugefallen, der zu Anfang des Gestühles auf einem Knaufe hockt und mit hämischem Gesicht die zerstreuten Mitbrüder in seinem Buche notiert. Ein Engel dagegen, der vor seinem Pulte sitzt, vermerkt die Namen der Andächtigen in seiner Schriftrolle.

Wie so häufig in der mittelalterlichen Plastik, kehrt auch an dem Kölner Gestühle der Fuchs zahlreich wieder. Die Darstellung seines Erlebnisses mit dem Storche sahen wir bereits[1]. Als Gänsedieb ziert er einen Knauf und hat dort zwei dieser Tiere in seinem Maule. Ein anderes Mal zeigt er sich mit einer Kiepe auf dem Rücken, ebenfalls ein recht beliebtes Bild. Seine List behandeln außerdem zwei Szenen der unteren Vierpässe. Auf der einen kommt er daher in einer Mönchskutte, in der linken Pfote einen Stab, die rechte reicht er einem vor ihm stehenden, bärtigen Manne zur Begrüßung oder zur Bekräftigung eines Versprechens. Auf der Nebenszene eilt der Fuchs mit einer erbeuteten Gans davon und zeigt dem zurückbleibenden Manne ein höhnisches Gesicht. Dieser weist energisch mit der Hand auf eine Schriftrolle, wohl um Reinecke an das gegebene Versprechen, den Kontrakt zu gemahnen. Darstellungen ähnlichen Inhaltes finden sich öfter auf englischen Chorstühlen, so z. B. in den Kirchen zu Boston, Ely, Merley u. a.[2]

Neben dem Fuchsen erfreut sich der Affe der besonderen Vorliebe des Künstlers. Dieser scheint überhaupt damals bei den vornehmen Kölnern in großer Gunst gewesen zu sein, und das mag es auch erklären, daß der Künstler dem tanzenden Paare zwei Affen zur Unterhaltung gegeben hat. Von Wilhelm von Gennep wissen wir, daß er an dem Biß einer Meerkatze,

---

[1] S. o. S. 64.
[2] Meißner, a. a. O.

die ihn auf einer Fahrt von Bonn nach Köln begleitete, starb[1]. Immer wieder führt der Bildhauer den drolligen Gesellen vor, bald im Streit mit anderen Tieren, bald auf ihnen reitend, bald zieht er ihm eine Kutte an, bald leiht er einem Mönche den Kopf eines Affen. Sogar eine ganze Affenfamilie ist auf einem Knaufe vereint. Ergötzlich ist des Affen Tätigkeit als Arzt. An einer Miserikordie kommt der Fuchs zu ihm und reicht ihm ein Uringlas, auf einem Vierpaß sehen wir ihn mit einer kranken Eule zusammen. Er legt dem Vogel die Pfote auf die Brust und hält in der anderen das Glas. Die Szene ist hier wohl eine lustige Variante des nebenstehenden Reliefs und der darüber befindlichen Miserikordie. Rechts zeigt sich ein kosendes Paar, bei dem die Frau ihr allzu zudringliches Gegenüber abwehrt, an der Miserikordie klebt ein Arzt einem wehleidig dreinschauenden Manne ein Pflaster auf das Gesäß.

Außer dem Affen weiß der Künstler auch das Schwein zum trefflichen Werkzeug seiner Satire zu machen. Uns mögen Darstellungen wie jene, die sich an einer Miserikordie findet, und die ein Schwein als Glöckner zeigt, befremdend vorkommen, aber solche Bilder charakterisieren das Verhältnis des Publikums zum Klerus. Einen satirischen Inhalt haben diese Darstellungen wohl zweifellos. Mâle bestreitet ihn allerdings[2] und behauptet, daß in allem, was den Klerus und Kultus anging, es keine Spur von Ironie gegeben habe. Er erblickt infolgedessen auch in dem berühmten Kapitell des Straßburger Münsters, auf dem das possenhafte Begräbnis eines Igels dargestellt wird, ein Esel am Chorpult steht und ein Hirsch die Messe liest, nur eine bedeutungslose Phantasie. Aber man darf Mâle wohl nur teilweise Recht geben. Es hat doch seinen Grund, daß fast stets dieselben Tiere in der Kutte wiederkehren, und daß das Schwein, der Fuchs und der Affe die besondere Bevorzugung des Künstlers dabei genießen. An den Portalen und Säulenkapitellen finden sich diese Gestalten ebenso wie in den Chorbüchern[3], und ihre häufige Wiederholung mag ihnen etwas Typisches gegeben haben, wodurch ihre Schärfe bedeutend gemildert wurde. Allzuschlimm

---

[1] Aldenhoven, a. a. O., S. 2f.
[2] a a O, S. 82.
[3] Mâle, a. a. O., S. 80.

dürfen wir diese Darstellungen gewiß nicht deuten, denn sonst hätte sicherlich der Klerus Einspruch erhoben. Der mochte vielleicht auch einsehen, daß die Künstler hier und da Recht hatten. Er hatte zudem die Beruhigung, daß dem Publikum der Zutritt zum Presbyterium verboten war und gestattete darum schon eher dem Künstler, eine persönliche und derbere Note anzuschlagen. Den Gedanken, daß der Chor nur für die Kleriker bestimmt sei, faßt der Urheber des Freisinger Gestühles in die Worte: «*Hic locus est horum, qui cantant non aliorum*» und er fügt noch hinzu: «*Canonici cantent in choro sicut asellus in foro*»[1].

Daß alle die namenlosen Bastardungeheuer und Monstrositäten, die als Lieblingsthema der mittelalterlichen Künstler auch an dem Domgestühle wiederkehren, keinen tieferen Sinn haben, bedarf heutzutage keines Beweises mehr. In Köln mag die Aufgabe, die Vierpässe in harmonischer Weise zu füllen, zu ihrer starken Einbeziehung verleitet haben, denn die Spukgestalten, deren Glieder man nach Belieben umändern, vermehren und verteilen konnte, boten die besten Lösungen. Schon seit Jahrhunderten gehörten solche Wesen zum eisernen Bestande fast aller Bildhauerateliers und Kunstwerkstätten. Daß sie nicht symbolisch, sondern rein ornamental betrachtet sein wollen, zeigt deutlich ihre Verwendung in der Architektur, bei den Elfenbeinen und in der Goldschmiedekunst; als gute Beispiele der letzteren seien hier genannt der Fuß des Osnabrücker Kaiser Pokals[2] und die Kußtafel (Buchdeckel) aus St. Blasien in St. Paul[3].

Wie sehr die Zwitterwesen bereits in der romanischen Kunst Ueberhand nahmen, hören wir vom Hl. Bernhard:

Ceterum in claustris coram legentibus fratribus quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam difformis formositas ac formosa difformitas? Quid ibi immundae simiae? quid feri leones? quid monstruosi centauri? quid semi-homines? quid maculosae tigrides? quid milites pugnantes, quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora et super uno

---

1 Mitteilungen der K. K. Central-Kommission V, S. 106.
2 Falke und Frauberger, Schmelzarbeiten, Taf. 109. 110.
3 Lehnert, Geschichte des Kunstgewerbes I, S. 312.

corpore multa capita. Cernitur hinc inde quadrupede cauda serpentis, illic in pisce caput quadrupedis. Ibique bestia praefert equum, capram trahens retro dimidiam, hinc cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique tamque mira diversarum formarum apparet ubique varietas ut magis libeat legere in marmoribus quam in codicibus totamque occupare singula ista mirando quam in lege dei metitando. Pro deo, si non pudet ineptiarum cur non piget expensarum[1]?

Wir freilich bedauern nicht im geringsten die Kosten, die die Herstellung dieser Bilder verursacht hat, denn für uns gehören sie mit zum Inbegriff des Mittelalters und ergötzen uns stets wieder durch ihre fröhliche Phantasie, ihren liebenswürdigen Humor, das feine Naturgefühl, das sie bekunden und nicht zuletzt durch die große technische Meisterschaft, mit der man sie schuf.

Woher hat nun der Kölner Meister seine Kunst geholt? Daß sie im Grunde aus Frankreich stammt, ist bei der damaligen, führenden Rolle jenes Landes fast selbstverständlich. Eine bestimmte Schule, die seinem Schaffen ihren Stempel aufgeprägt hätte, läßt sich nicht mehr nachweisen, denn damals war der französische Einfluß im westlichen Deutschland schon zu allgemein und typisch. Am meisten abhängig scheint der Meister von der Portalplastik, die ihm vielleicht die Themen lieferte, dieselbe Vereinigung zu Paaren zeigt und ihm auch die Vorbilder gab für alle die vielgestaltigen Bastardwesen[2]. Stilistisch könnte man seine Figuren zusammenstellen mit dem Schmuck des südlichen Querschiffportales von Notre-Dame zu Paris[3] und den Basreliefs der Außenmauern ebendort[4]. Jedoch, wie gesagt, sichere Vorbilder lassen sich zu jener Zeit kaum noch nachweisen und besonders in der Kleinplastik, zu der man ja auch wohl diese Kathedral- und Gestühlskulpturen zählen darf, sind Stilunterschiede fast nicht vorhanden. Wie allgemein der Stil, in dem die Figuren des Domgestühles uns entgegentreten, verbreitet war, zeigen am besten die zahllosen

[1] Apologia ad Guilelmum Abbatem, ed. Antwerpen 1616, p. 882.
[2] Vgl. die Vierpaßfüllungen der Kathedralen zu Rouen und Lyon, Mâle, a. a. O., Abb. 20—22.
[3] Dehio, Kunstgeschichte in Bildern II, 73, 1.
[4] Mâle, a. a. O., Abb. 100.

Elfenbeine und Spiegelkapseln, die wohl auch vermittelnde Glieder der französischen Kunst darstellten. Ob sie nicht hier und da dem Kölner Meister Motive geboten haben?

Man darf annehmen, daß dieser, als er seinen bedeutenden Auftrag erhalten hatte, sich erst nach Frankreich begab, um dort sein Können auszubilden und zur Reife zu bringen, wie es damals zahlreiche Künstler machten, und daß er alsdann mit Skizzen und Eindrücken zurückkehrte, um hier mit seinen Gehülfen die schwierige Aufgabe zu lösen. Daß nur ein Meister allein das ganze Werk vollendete, ist unwahrscheinlich. Die Durchführung unter einheitlicher Leitung dagegen beweist die Gleichmäßigkeit des Stiles in Figuren und Ornament[1].

Die Entstehung der Gestühle müssen wir etwa in das vierte Jahrzehnt setzen. 1322 wurde der Chor des Domes dem Gottesdienste übergeben, und wahrscheinlich wird man mit seiner Ausstattung baldigst begonnen haben. Man möchte annehmen, daß dieser ein einheitlicher Plan zu Grunde lag, von einem der Hüttenmeister entworfen. Zumal in den Malereien der Chorschranken zeigt sich ein solch feiner Sinn für Architektur[2], wie man ihn in den Wandmalereien sonst durchaus nicht gewohnt ist. Und auch die Gestühle zeigen diesen Sinn für architektonische Werte und gehen auch in der Hauptgliederung mit den Malereien zusammen. Malereien und Gestühl gehören derselben Periode an. Dieses ist freilich jenen zeitlich und künstlerisch ein wenig voraus, aber die Plastik war damals überhaupt der Schwesterkunst überlegen. Auch oben auf den Chorschranken sehen wir eine ganze Schar jener phantastischen Fabelwesen wiederkehren, sehen auch dort alle die im Laubwerk hockenden und tummelnden Mischgestalten, die musizierenden Engel und Tiere, die kämpfenden Ritter und jagenden Zentauren, die alle ebenfalls nur ihrer selbst willen

[1] Wenn Riggenbach, a. a. O., S. 225 sagt: «offenbar wird man bei genauer und mehrmaliger Betrachtung dieses Gestühles zwei verschiedene Zeitperioden, in welchen dasselbe entstanden ist, unterscheiden lernen», so wird er dabei wohl an die oben erwähnten Zutaten des vorigen Jahrhunderts denken, die sich übrigens auf den ersten Blick als spätes Machwerk zu erkennen geben. Daß die alten Teile unter einheitlicher Leitung gefertigt wurden, ist oben bereits gesagt.

[2] Clemen, Die rhein. u. d. westf. Kunst, Abb. 44. — Steffens, a. a. O.

ins Leben gerufen sind[1]. Einzelne von ihnen zeigen eine solche Verwandtschaft mit den unteren Skulpturen, daß man bei dem Maler ihre Kenntnis voraussetzen darf.

Für die Datierung der Gestühle ist uns eine obere und untere Grenze gegeben. Man darf ihre Entstehung nicht in die Mitte des Jahrhunderts hinaufrücken. Die Figuren des Hochaltares, die dieser Zeit angehören, zeigen die Unmöglichkeit, beide Werke in Verbindung zu bringen. Die Gestalten der Chorstühle haben noch das Schlanke und Zierliche, das der ersten Hälfte des Jahrhunderts eigen ist. Man muß sie zu den Apostelfiguren, die die Pfeiler des Hochchores schmücken, in Beziehung setzen, die auch im dritten bis vierten, keinesfalls aber, wie man angenommen hat[2], erst im 6. Jahrzehnt entstanden sind, und die mit jenen in der Auffassung der Gestalt und der Faltengebung eng zusammengehn[3]. Einige der Engel, die die Baldachine der Apostel krönen, könnte man anstandslos mit manchen Figuren der Gestühle vertauschen. Freilich zeigen diese, analog dem Portalschmuck, gegenüber der großen Plastik, mehr Freiheit und Natürlichkeit der Bewegung und Gewandbehandlung und finden ihre Steigerung in den Drolerieen.

Sieht man ab von dem neuen Leben, das der Stil der Hochaltarfiguren atmet, von der Behandlung der Falten, der Haare, der Augen und ihrer Stellung, von dem neuen Ausdruck der Köpfe, so liegt der Hauptgegensatz zu der Vergangenheit in dem neuen Kanon, den dieser Stil für die menschliche Figur aufstellt und der in dem Breiten und Untersetzten seine Schönheit sucht[4]. Je mehr das Jahrhundert weiterschreitet, um so mehr kommt dieses Element in der Kölner Plastik zur Geltung. Nicht in Flandern oder Burgund, auch wohl nicht, wie man neuerdings annehmen möchte, in England sind die Quellen dieses Stiles zu suchen, sondern in Deutschland selber. Vom Romanismus bis zu Adam Krafft durchzieht die deutsche Plastik als Grundelement die Vorliebe für das Breite und Untersetzte im

[1] Clemen, a. a. O., Abb. 43.
[2] Clemen, a. a. O., S. 11.
[3] Schmitz, Der Dom zu Köln. Taf. 118.
[4] Münzenberger, Die Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Schnitzaltäre Deutschlands, II, Taf. 6.

Gegensatz zu dem Schlanken und Graziösen, das Frankreichs Schöpfungen eigen ist. Solange die deutschen Künstler im westlichen Nachbarlande ihre Ausbildung suchten, wurde dieses nationale Element zurückgedrängt. Bald aber, als jene Meister in Deutschland ihre Schulen begründeten, brach es sich wieder durch. Anfangs mag der Gegensatz naturgemäß und zum Teil bedingt als bewußte Reaktion in den Figuren des Hochaltares allzu schroff zum Ausdruck kommen[1], in der Madonna aus St. Ursula aber, aus den letzten Dezennien des Jahrhunderts, ist durch den Kompromiß der beiden Stile eine köstliche Frucht gezeitigt worden. Bei dem Schöpfer der Pfeilerfiguren und ebenso bei dem Urheber des Gestühles spürt man noch ganz den französischen Geist, und man darf sie daher nicht nach 1340 entstanden sein lassen.

Eine untere Grenze der Datierung gibt uns die Behandlung des Laubes. Das für Köln typische Blatt[2], das mehrmals gewellt und gebuckelt, an den Rändern sich umlegt, findet am Gestühle des Domes seinen letzten Ausdruck. Die Werke in St. Aposteln und Gereon boten in markanten Beispielen die Entwickelung. In Gereon ist noch alles vom reinsten Naturalismus beseelt, und dieselbe Frische der Auffassung begegnet uns an dem etwa gleichzeitigen Blattwerk, das die Kapitelle des Domchores ziert. Ganz anders aber ist das Laub der Konsolen, worauf die Apostelfiguren ihren Platz haben und das zusammengeht mit dem Laub des Gestühles. Dieses ist wirr und kraus, und der Naturalismus ist hier durch die Stilisierung vollständig ersetzt. Nehmen wir als Entstehungszeit des Gereoner Gestühles die Jahre von 1315—20 an, so müssen wir für die Entwickelung, die das Laubwerk durcheilt hat, um zu der Form zu gelangen, die am Domgestühle sich zeigt, mindestens ein Dezennium ansetzen und daher als unterste Grenze für die Entstehung dieses Werkes die Jahre 1325—30 annehmen. Aber wie bei den früheren Arbeiten, sei auch bei dieser aus-

[1] Der Gegensatz ist zum Teil bedingt durch den Charakter der Figuren. Die Hochaltarskulpturen, die vielleicht ursprünglich in Nischen standen, sind mehr als Reliefplastik behandelt und bedingten dadurch schon eher das Breite, während die Chorfiguren mit in das vertikale Streben der Säulen einstimmen mußten.

[2] S. o. S. 40.

drücklich betont, daß eine solche Vollendung in der Holzskulptur nur durch die Voraussetzung erklärt wird, daß ein Steinbildhauer, der auf der Stilstufe der Baukunst stand, nicht der Tischlerei, dieses Werk geschaffen und seinen Steinstil auf das Holz übertragen hat.

Zur Beurteilung dessen, was die wirkliche Holzschnitzkunst in jener Zeit leistete, fehlen uns freilich die Proben. Das Herforder Betpult, das ebenfalls, wenn auch nicht so stark ausgeprägt, den Steinstil zeigt, steht dem Gereoner Gestühl näher[1]. Die Truhe im Cluny Museum, aus dem Anfange des XIV. Jh., kann nicht zum Vergleiche herangezogen werden, weil nur ein ganz geringer Bruchteil dieses Werkes noch jener Zeit angehört[2]. Die Formen des Blattes, die am Domgestühl uns entgegentreten, werden von der profanen Holzplastik erst 50 Jahre später übernommen.

Merkte man an den früheren Gestühlen zuweilen noch die ungefüge Hand des Steinmetzen, so hat der Dommeister die vollständige Herrschaft über das Material erlangt und alles, was er will, weiß er in ihm auszudrücken. So bedeutet sein Werk nicht nur künstlerisch, sondern auch technisch den Höhepunkt der gesamten frühgotischen Holzbildnerei.

Die weitere Entwickelung der Gestühle sei hier in wenigen Strichen gezeichnet.

Auf das engste gehen stilistisch mit dem Domgestühle zusammen zwei Wangen in der Sammlung des Barons A. von Oppenheim-Köln, die zu einer Bank vereinigt sind. Angeblich stammen sie von dem ehemaligen Bischofsitze des Domes. Die Zweiteilung in Ober- und Untergeschoß, wie an den früheren Gestühlen, kehrt auch bei ihnen wieder. Das untere Feld zeigt unter zwei breiten, Krabben-besetzten Spitzbogen je einen sitzenden, bärtigen Mann mit einer Schriftrolle, in der vorderen Hälfte der Innenseite je eine stehende Figur. Namentlich die letzteren mit ihren stark betonten Horizontalfalten, wie sie erst seit der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts üblich sind,

[1] Pabst. Kirchenmöbel, Taf. 9.

[2] Fred Roe. Ancient coffers and cupboards, S. 28. — Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du mobilier Français I, p. 26—28. Die Rittergestalten zeigen wieder die oben erwähnten Schulterplatten.

weisen die Wangen in eine jüngere Zeit als das Domgestühl. Die oberen Voluten, hoch hinaufgezogen wie bei den Gestühlen zu Wassenberg, St. Severin u. a., zeigen an ihrem weiter ausladenden unteren Ende kleine Nebenranken, analog den Voluten des Domgestühles. Sie sind mit Blattornament belegt, das wiederum die wirre und krause Stilisierung aufweist. In die Zwickel der Außenseite ist bei der einen Wange ein Ritter komponiert, der einen besiegten Drachen ersticht, sehr geschickt den gegebenen Raum füllend. An der zweiten Wange sieht man einen Adler, der einen unter ihm liegenden Krieger, der ihm mit der Rechten das Schwert in die Brust stößt, mit dem Schnabel bei der Nase packt. Im allgemeinen sind diese beiden Füllungen nicht von der Lebendigkeit und dem unmittelbaren Naturalismus, die den Schöpfer des Domgestühles auszeichnen, zumal der Ritter der ersten Wange ist allzu artig in Positur gestellt. Auch die beiden Themen sind ungewöhnlich. Ich kann es deshalb wohl verstehen, wenn bei diesen Wangen wiederholt Zweifel ob ihrer Echtheit erhoben wurden. Die Figuren der unteren Felder geben mit manchen stilistischen Widersprüchen — die Sitzfiguren weisen in Anlehnung an das Domgestühl in eine frühere, die Stehfiguren in eine spätere Zeit — ebenfalls zu denken.

Wegen der gleichen, ornamentalen Behandlung weist nach Köln als Entstehungsort wahrscheinlich auch der Ueberrest eines Gestühles im Kunstgewerbemuseum zu Düsseldorf, aus der zweiten Hälfte des XIV. Jh. Die Doppelvoluten, nur noch zur Hälfte vorhanden, sind hier wiederholt. Ihr plastischer Schmuck fehlt. Der Unterstock ist mit einem Relief der Verkündigung geziert.

In den hessischen Landen kämpft der südliche Einfluß, wie ihn Marienstatt, Lorch und Wimpfen darstellt, mit dem östlichen, sächsischen. Das Gestühl zu Gelnhausen zeigt in den Wangen das Schema der Doppelteilung, wobei hier die obere Hälfte in zwei Doppelvoluten endet [1]. Die nüchterne und ausschließlich geometrische Einteilung, die nur den Kreis und den Vierpaß kennt, der gänzliche Verzicht auf

[1] Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Kassel, I, Kreis Gelnhausen Taf. 78, 79; S. 53.

ornamentalen und figürlichen Schmuck läßt den Abstand von dem wenig jüngeren Domgestühl ermessen.

Sehr verwandt dem Gestühle zu Gelnhausen ist das fast gleichzeitige zu Friedberg, das ebenso unter Verzicht auf figürlichen Schmuck sich auf den Dreipaß und Halbkreisbogen beschränkt[1]. Eine Eigentümlichkeit zeigt das Friedberger Gestühl gegenüber den rheinischen. An den Trennungswänden der einzelnen Sitze ist die Deckplatte der unteren, vortretenden Säule höher hinaufgezogen und zu einem Quadrat gestaltet, das an der Vorderseite mit einer Rosette geschmückt ist. Dieses Motiv, das auch die Stuhlreihen der Elisabeth-Kirche zu Marburg und ebenso die aus dem Anfange des XIV. Jh. stammenden zu Altenberg b. Wetzlar aufweisen, zeigten bereits die Wimpfener und Marienstätter Gestühle und findet sich auch an den Chorstühlen zu Lausanne.

Eine eigenartige Mischung zwischen dem westlichen Steinstil und der östlichen Brettkonstruktion stellt eine Gruppe hessischer Gestühle dar, von denen hier nur die im Dome zu Fritzlar und zu Hofgeismar genannt seien[2]. Daß dem Urheber der französische Typus bekannt war, zeigen die Einteilung der Wangen und die Form der Trennungswände, nur hat der Künstler alles in den Brettstil übertragen. Die Bekrönungen der Wangen lassen das rheinische Vorbild ahnen, das zwei Voluten gegeneinander zu lehnen pflegte. Dem Osten, der es liebte, auf einen geraden Abschluß einen Giebel zu setzen, hat der hessische Künstler aber größere Zugeständnisse hierbei gemacht. Der Oberstock der Fritzlarer Wange zeigt Verwandtschaft mit dem Abschluß der Einbecker Gestühle, bei dem ebenfalls den Anfang der Volute ein Tier zwischen den Zähnen hält. Der Fritzlarer und Hofgeismarer Künstler schuf gleichzeitig mit dem Kölner Meister, aber wieviel ist dieser seinem hessischen Zeitgenossen überlegen.

Bald bleibt der neue Typus nicht mehr auf Deutschland beschränkt, im nächsten Jahrhundert ist er bereits international geworden und wir finden ihn sowohl in Schweden und England

---

[1] Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, Kreis Friedberg, Fig. 59.

[2] Statz und Ungewitter, Got. Musterbuch, Taf. 82, 83, 190.

wie in Spanien. Besonders die charakteristische Form der Trennungswände wird übernommen und mit geringen Variationen bis zum Ausgange der Gotik beibehalten.

Die wichtigste Aenderung erstreckt sich auf die Abschlußwände, bei denen die Volute bald durch einen Baldachin ersetzt wird. Schon früh, in der ersten Hälfte des XIII. Jh. zeigten die Chorstühle zu Lausanne dieses Thema, das aber bei den nordischen Künstlern wenig Beifall gefunden zu haben scheint. Den schönen Levitenstuhl im Dome zu Osnabrück kann man vielleicht als Uebergangsglied zur Baldachinarchitektur ansehen[1]. Diese findet sich im Rheinland zuerst in Calcar, bleibt für die Folgezeit allgemein herrschend und wird erst durch die Renaissance verdrängt, die ganz auf den Abschluß verzichtet. Auch in den Trennungswänden gibt diese Zeit etwas Neues, indem sie die Säulen durch tragende Harpyen, Putten und Fabelwesen ersetzt. Die Rückwand wird ebenfalls immer mehr in den Bereich des plastischen Schmucks gezogen. Und was die Renaissance angefangen hat, führt natürlich das Barock fort, um es zu übertreiben und verwildern zu lassen.

[1] Pabst, Kirchenmöbel, Taf. 2.

Verzeichnis der Tafeln.

XX. Wange mit Darstellung von Salomons Urteil und Trajan, einer Witwe Recht sprechend (zu S. 65).

XXI. Wange mit Szenen der Weltlust: Jagd und Tanz (zu S. 67).

XXII. Wange mit Darstellungen der Weltflucht (zu S. 68).

XXIII. Wangenbekrönungen.

XXIV. oben: Wangenbekrönung mit Darstellung der Buße und Simsons Ueberlistung durch Delila (zu S. 61). In der Mitte: 2 Vierpaßfüllungen mit Szenen aus der Fuchsfabel (zu S. 78).

XXV. Vierpaßfüllungen mit Darstellung der Eintracht und Zwietracht.

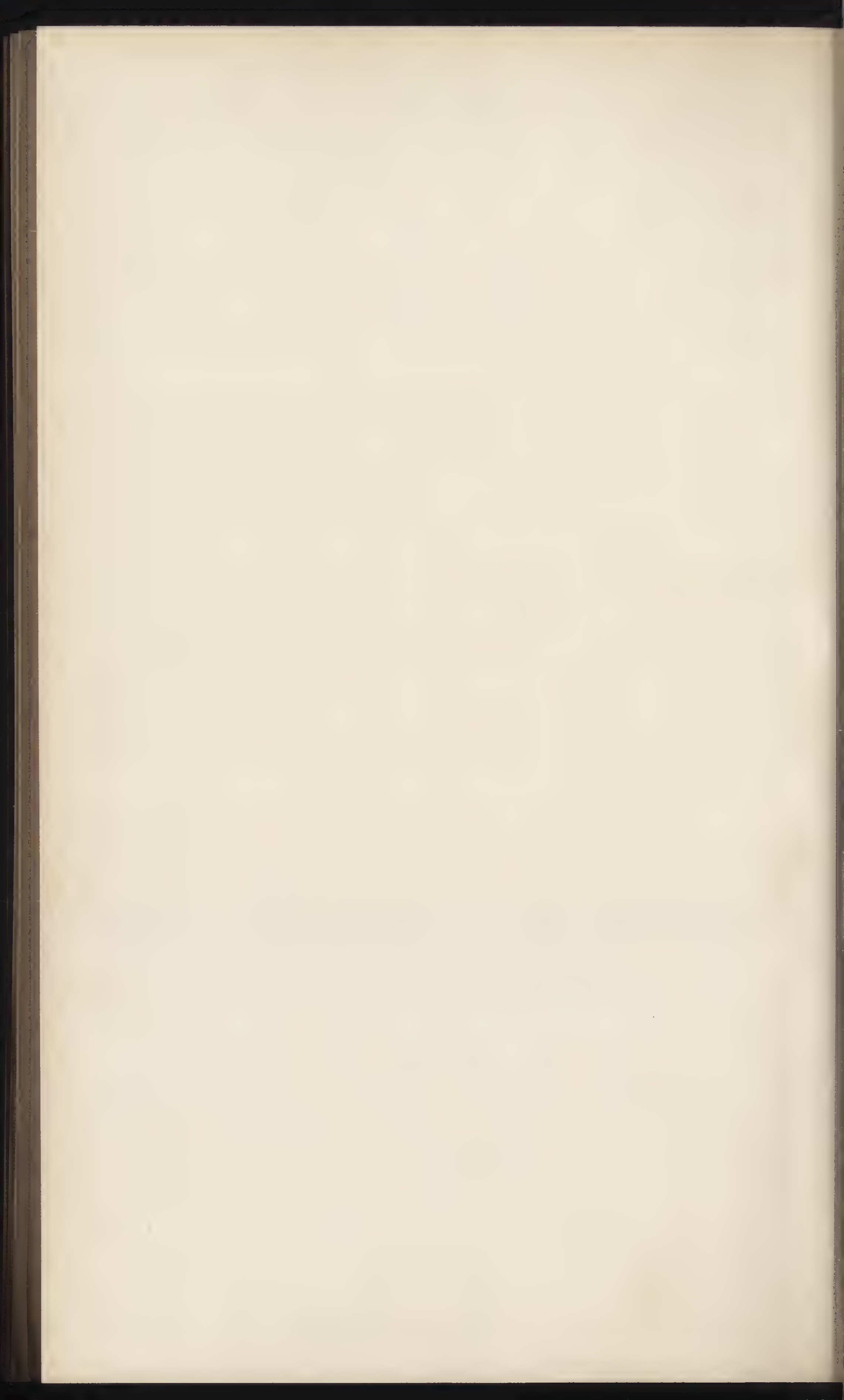
XXVI. Vier Details. Rechts oben: Die symbolische Darstellung des Adlers, der seine Jungen zur Sonne hebt (zu S. 76).

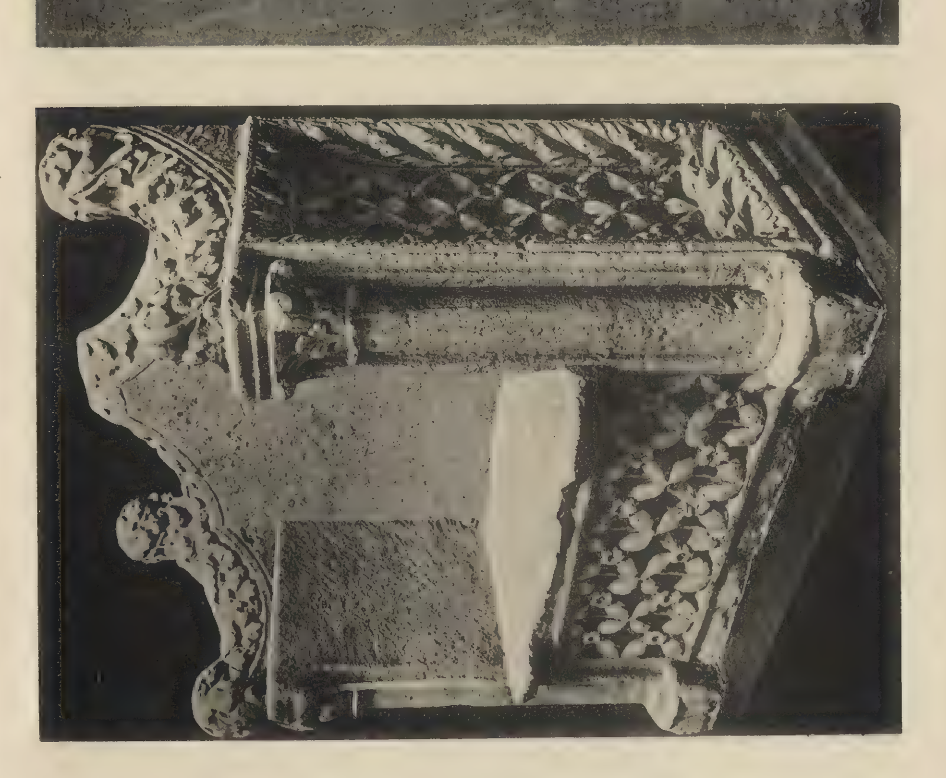
XXVII. Miserikordien. Unten links ein Mann einem anderen ein Pflaster auf das Gesäß klebend.

XXVIII. Vier Knäufe.

XXIX. Bank aus der Sammlung des Freiherrn A. v. Oppenheim, Köln, (zu S. 85).

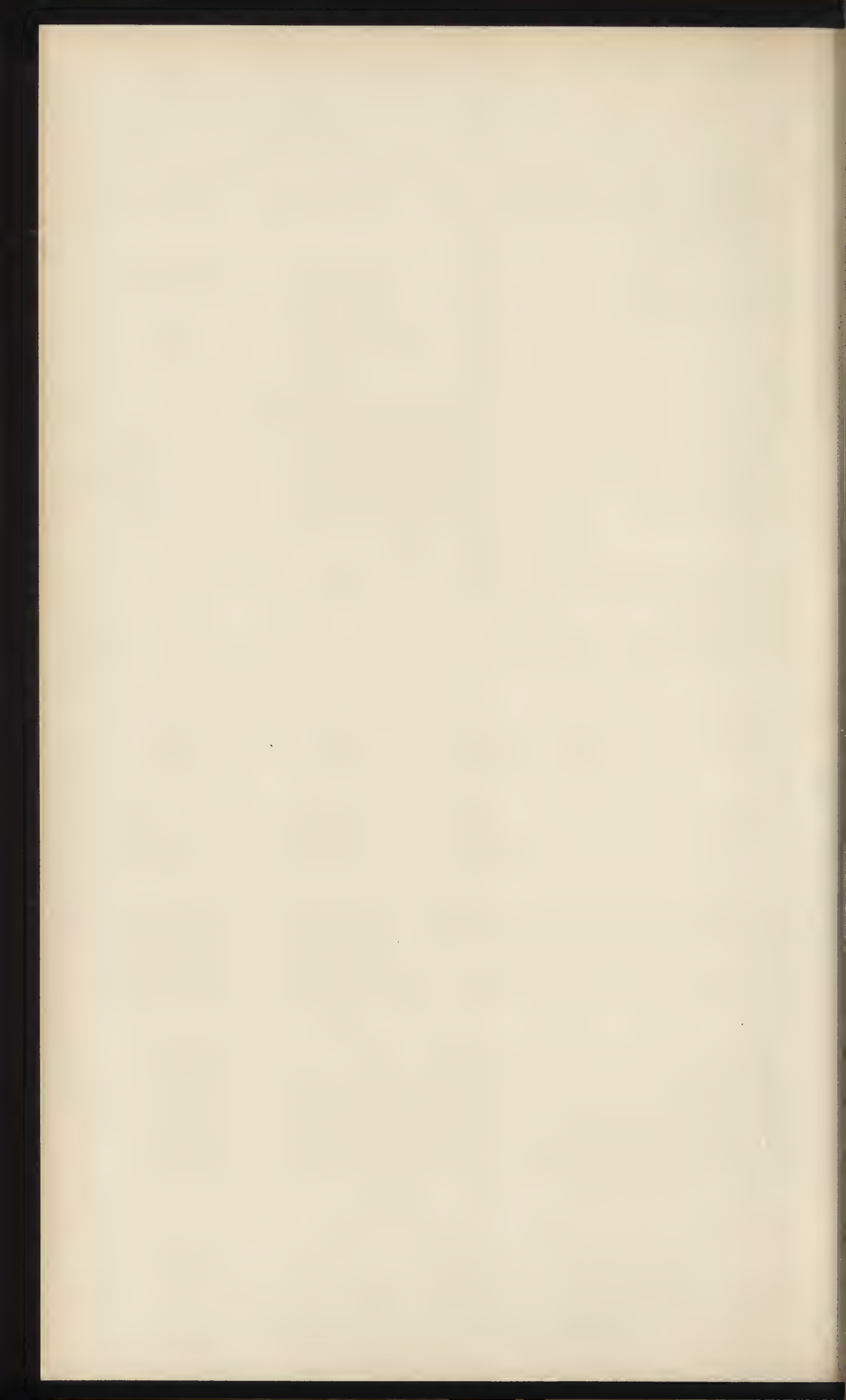
TAFELN



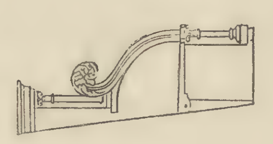


1. Toul, Kathedrale.

2. Reims. Kathedrale.

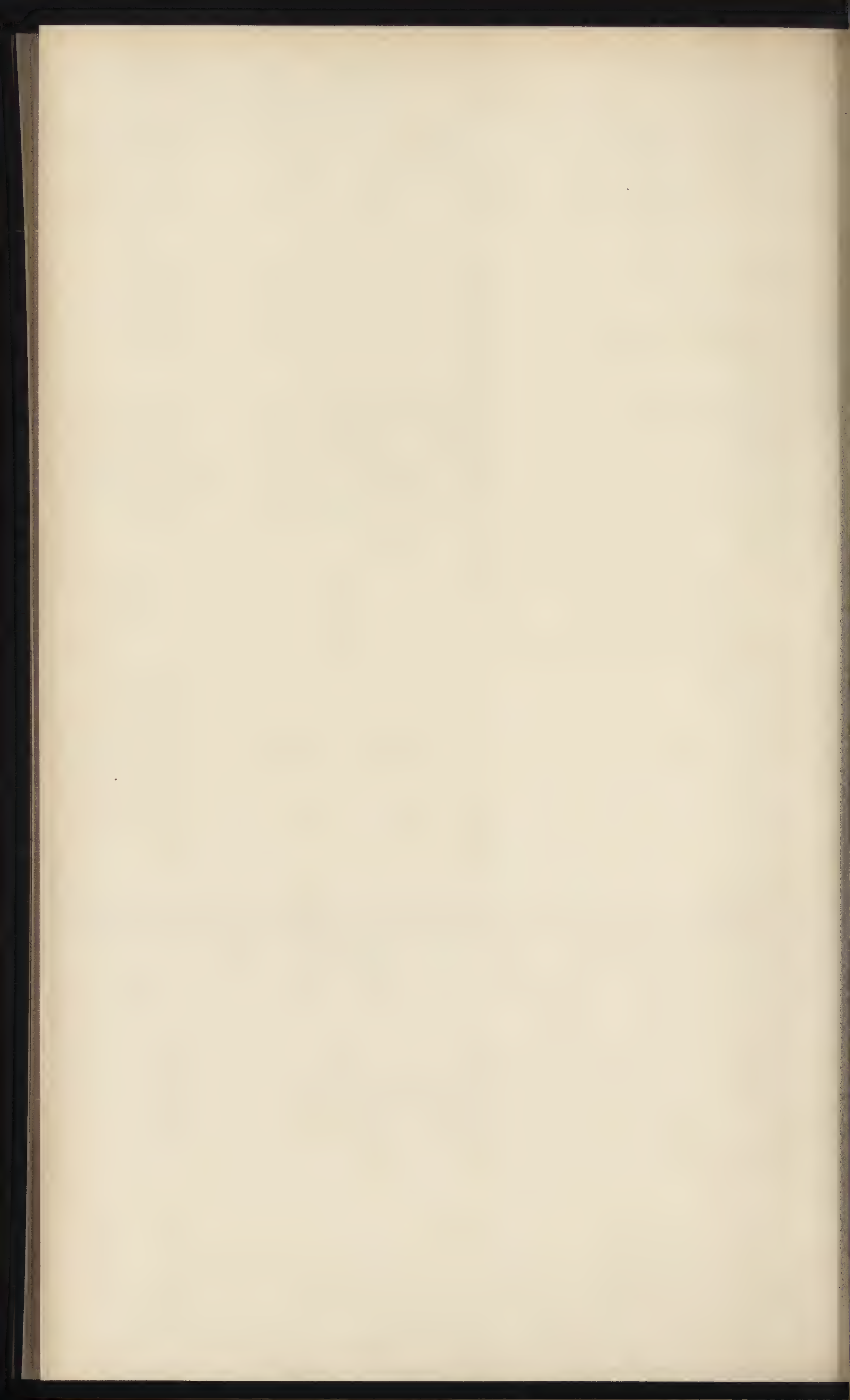








Aus dem Skizzenbuch des Villard de Honnecourt.

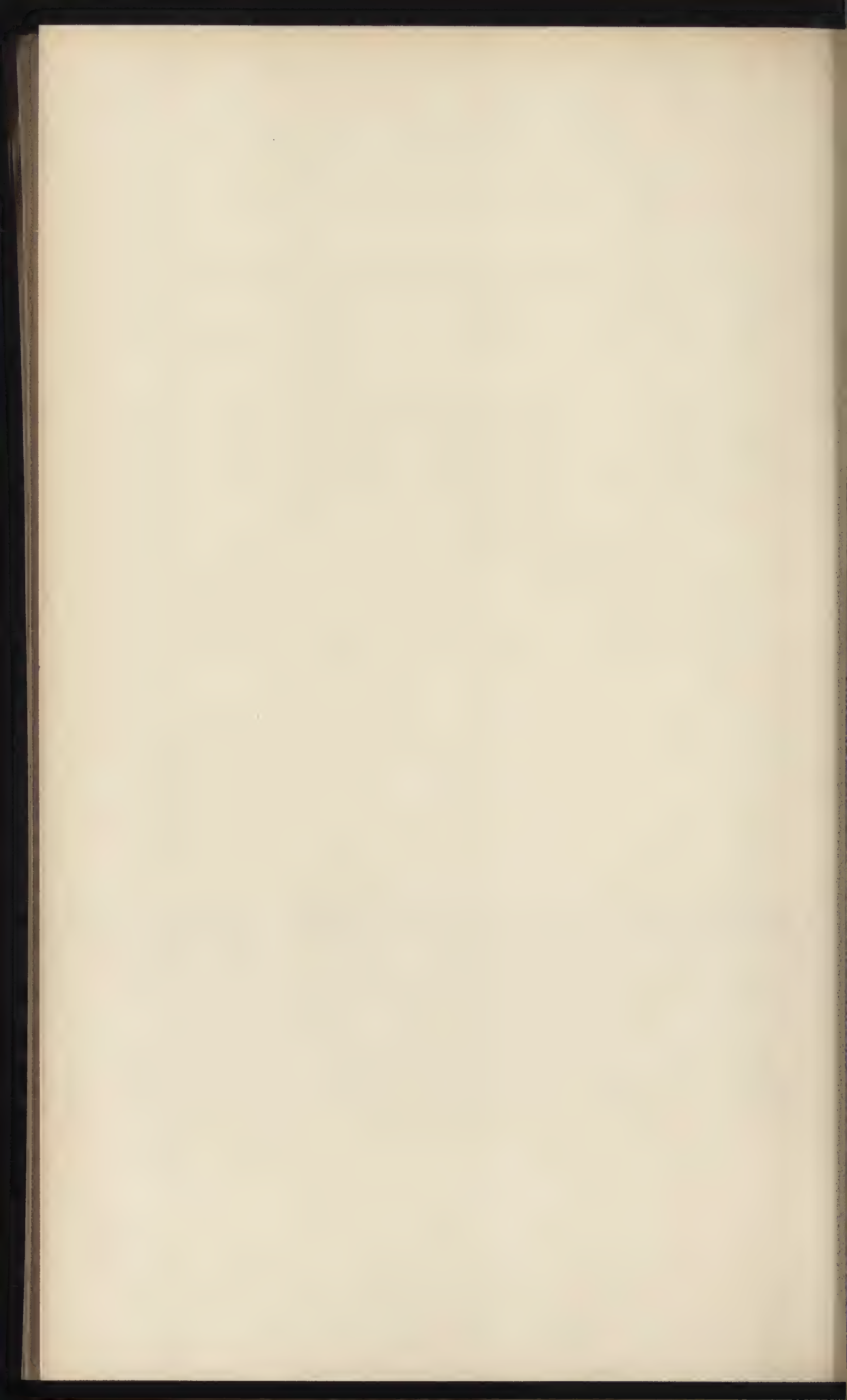






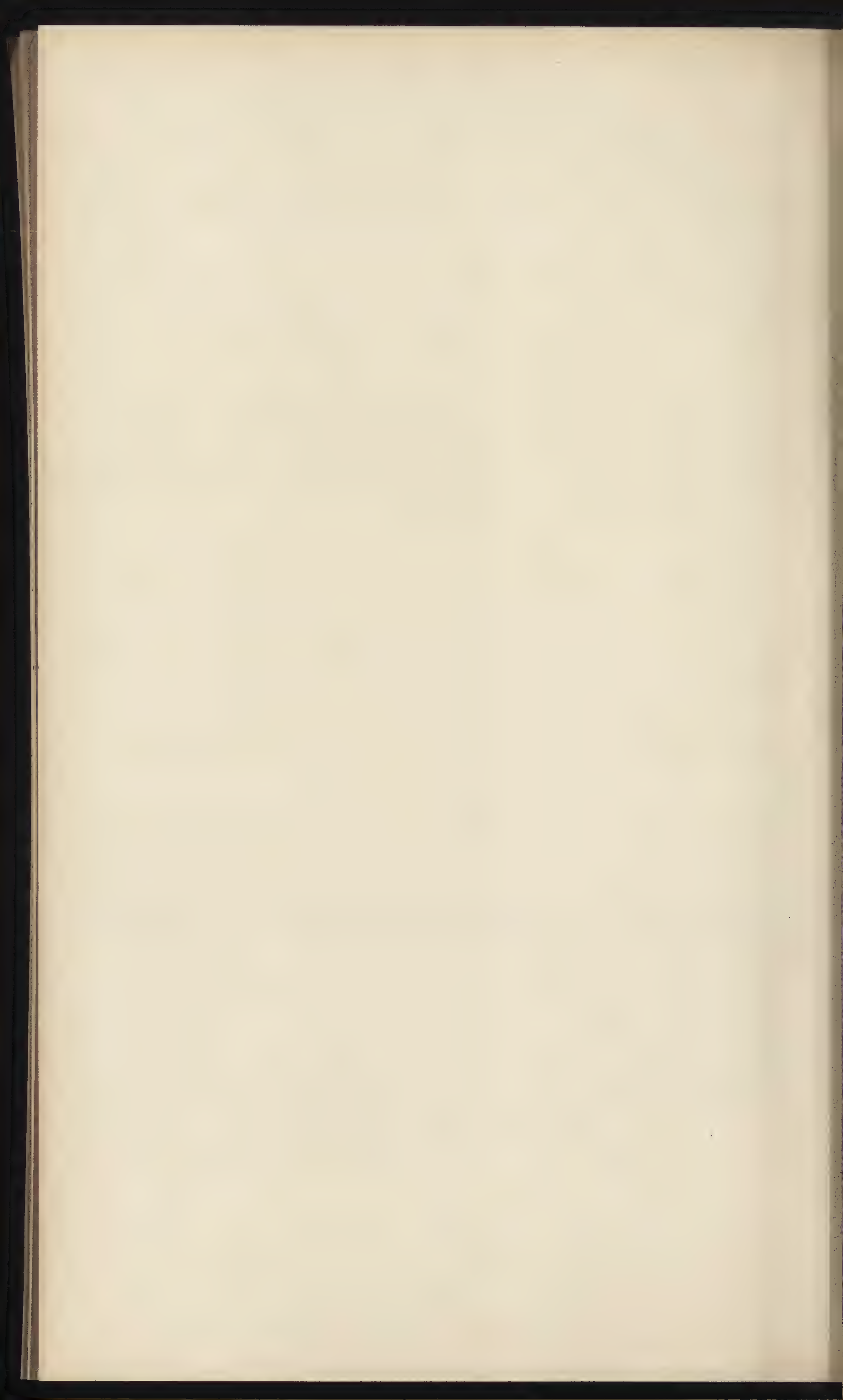


Xanten, Dom.



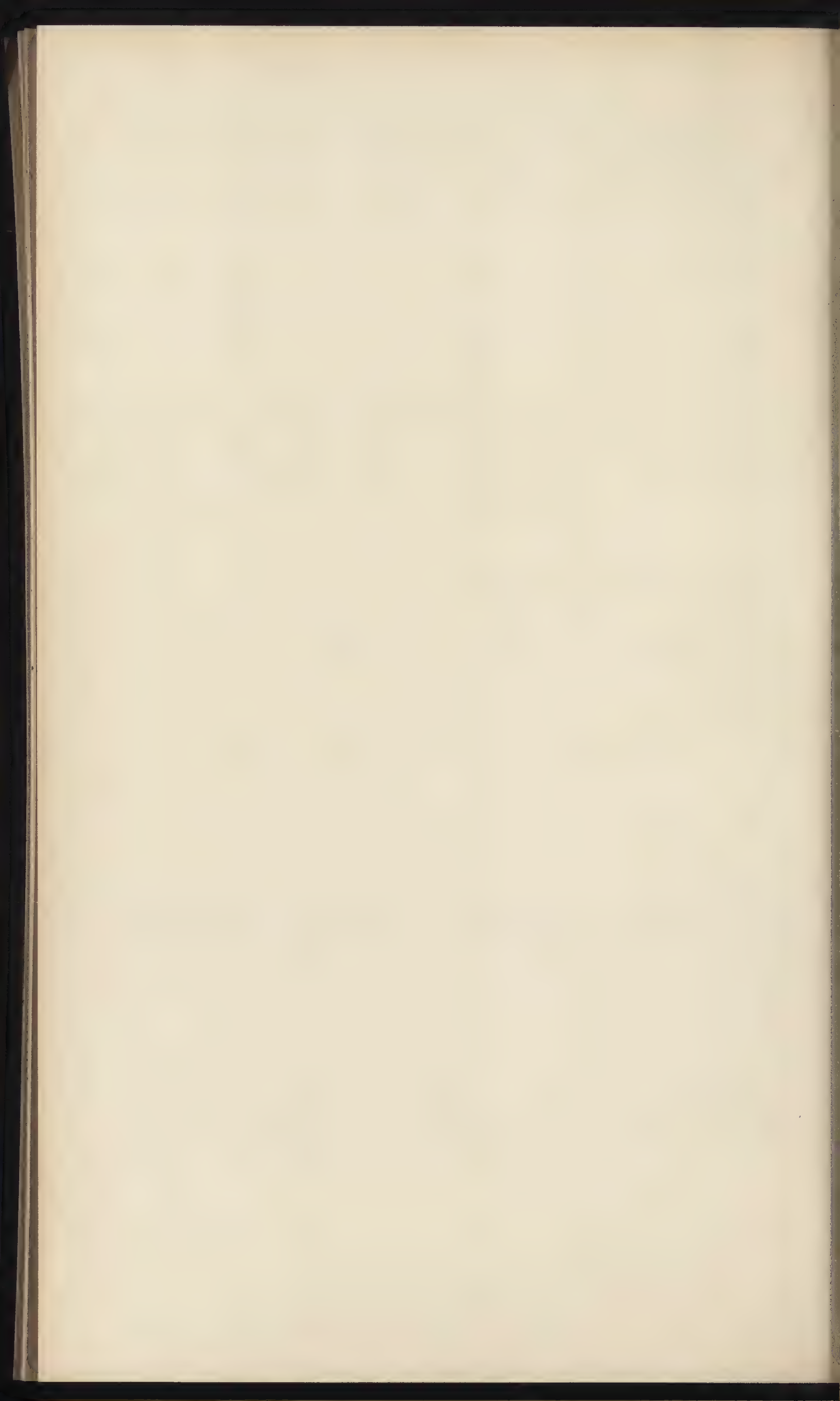


Xanten, Dom.



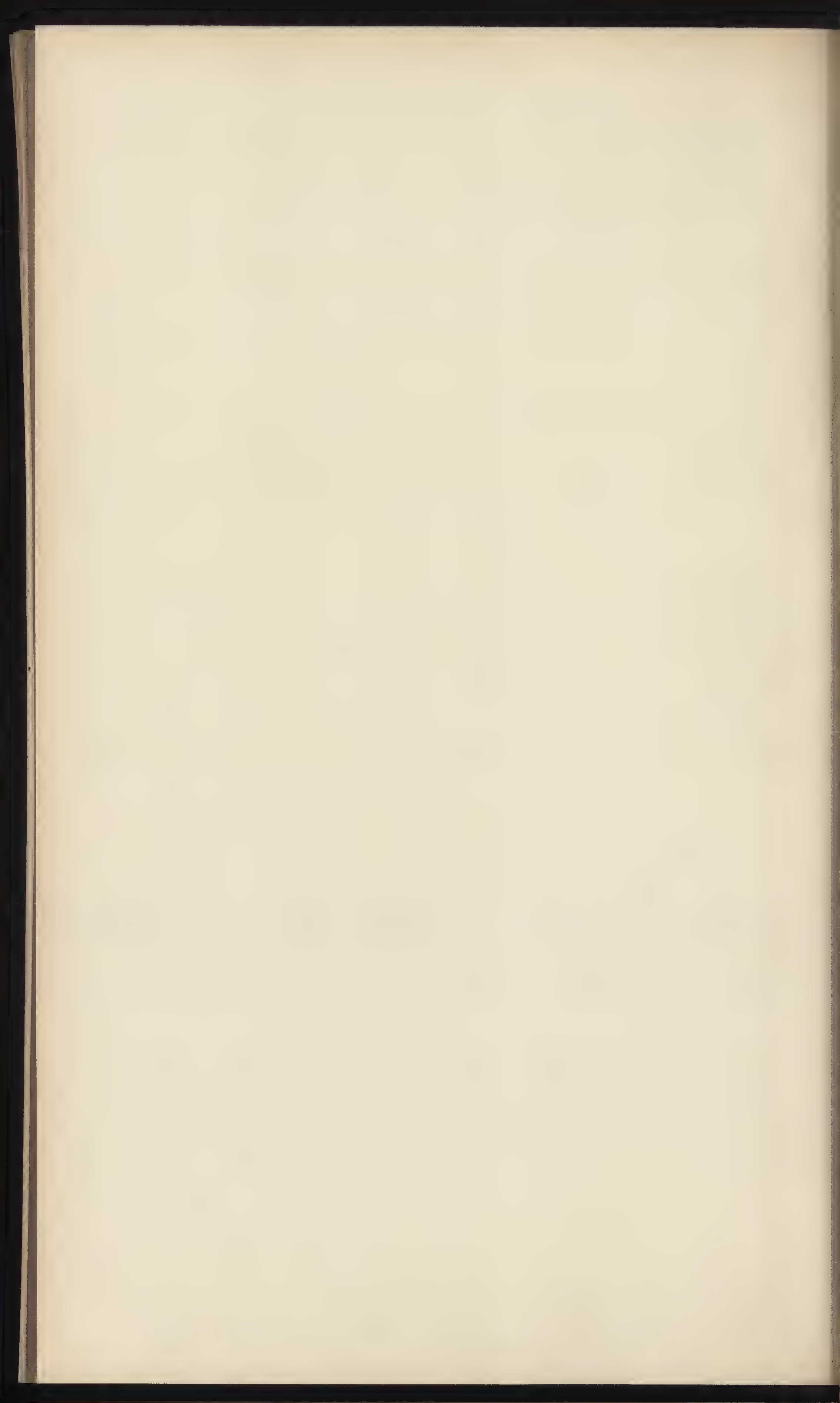


Köln, Kunstgewerbemuseum.





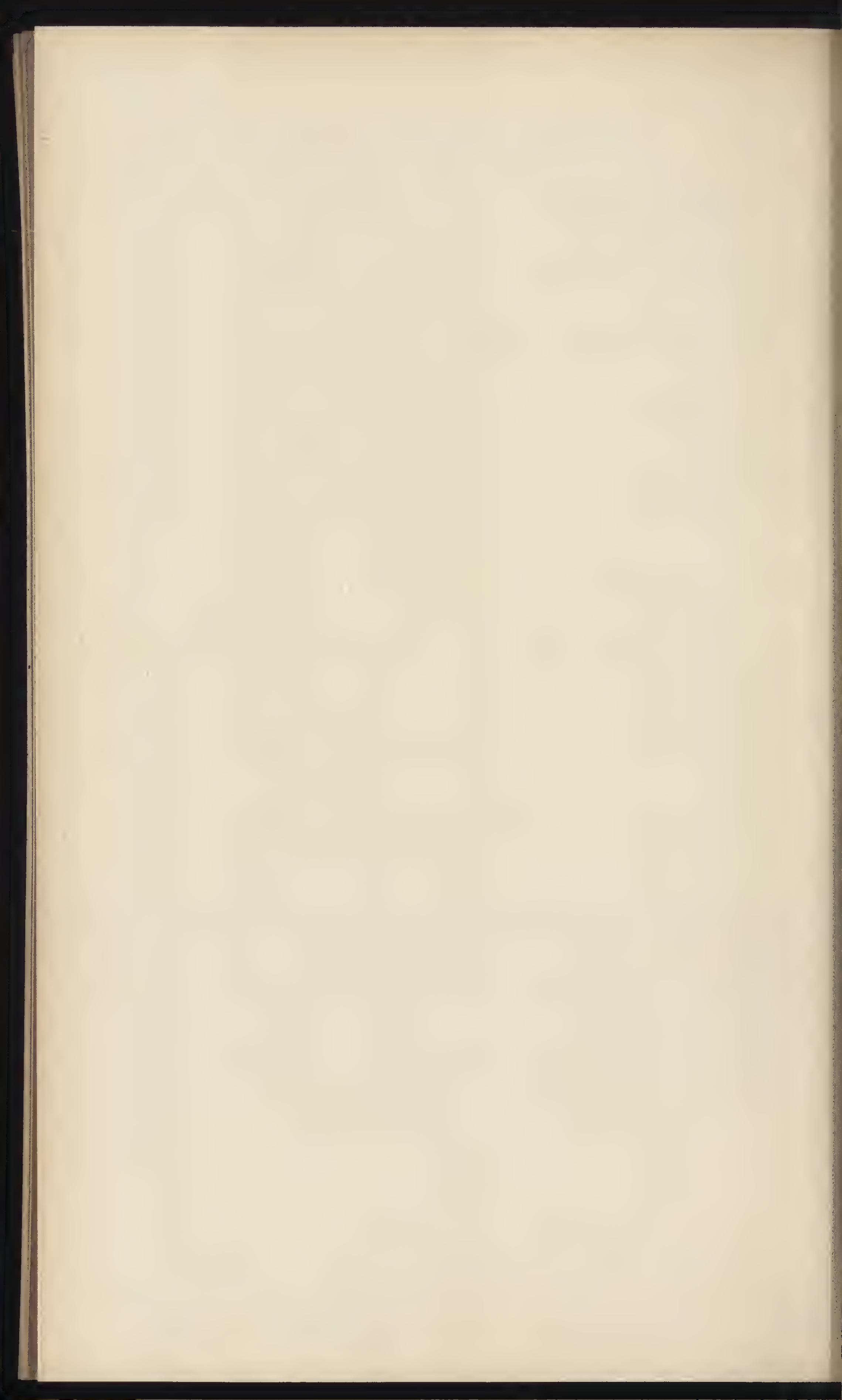
Köln, St. Severin.





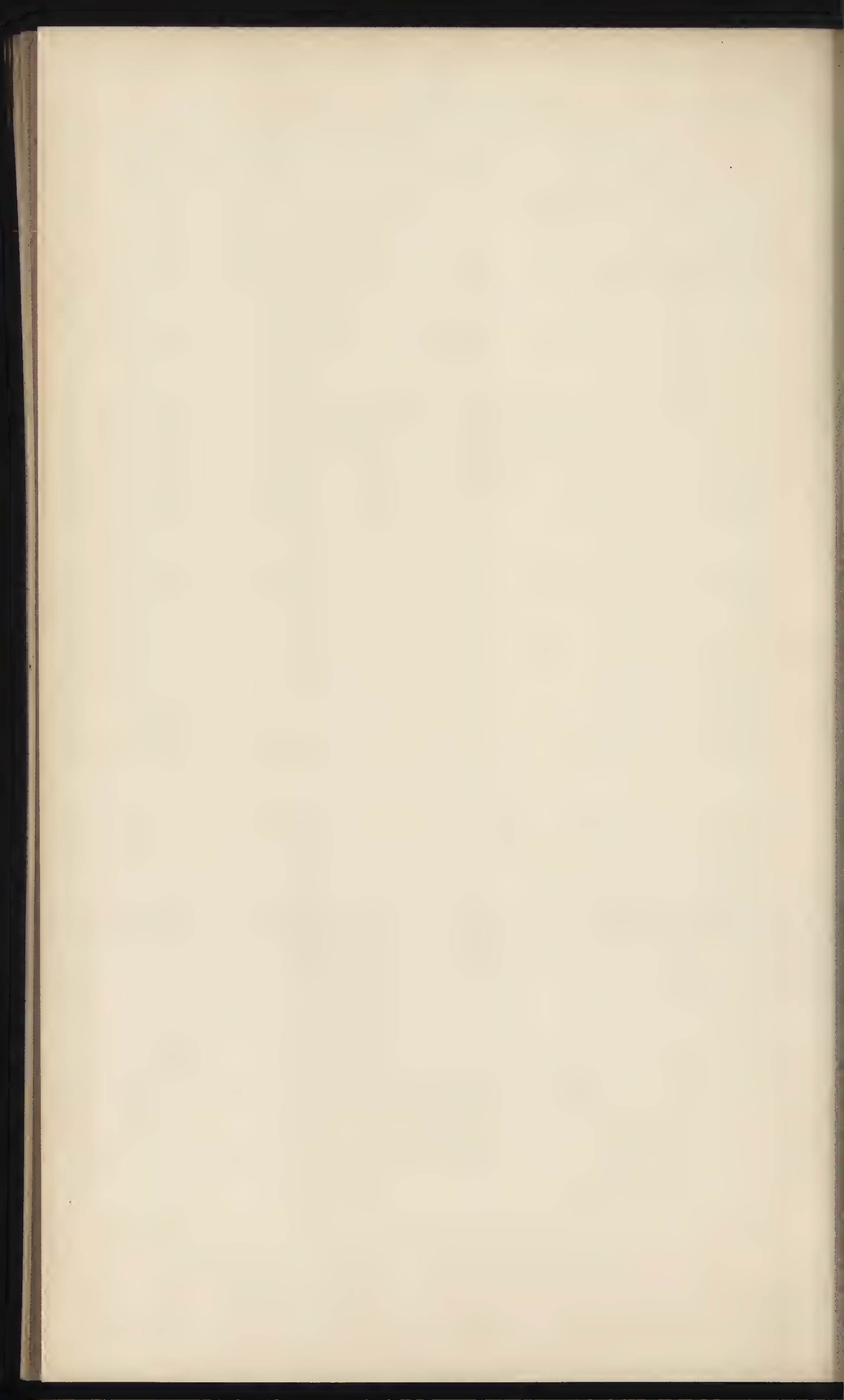


Köln, St. Gereon.



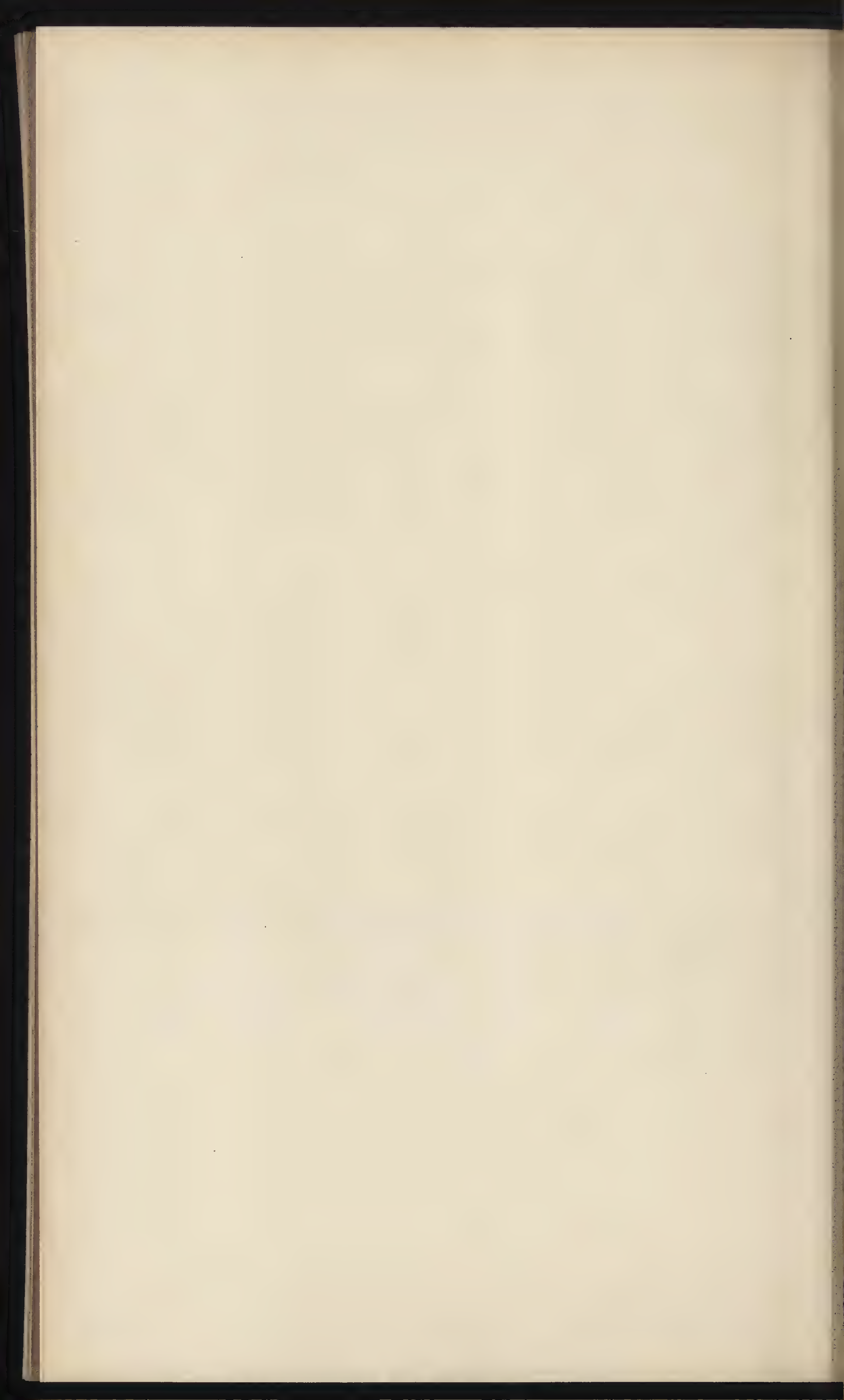


Köln, St. Gereon.





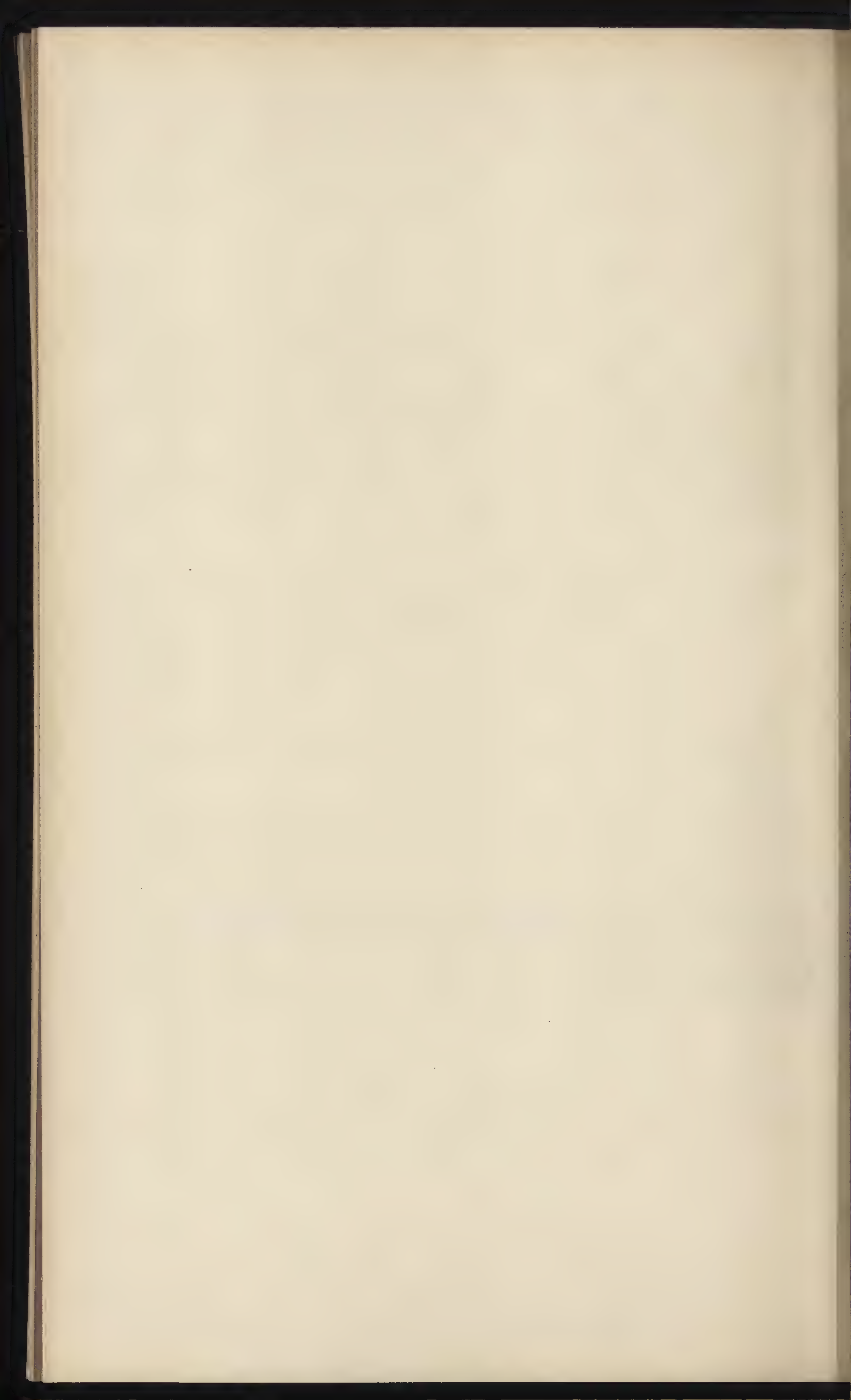
Köln, St. Gereon.

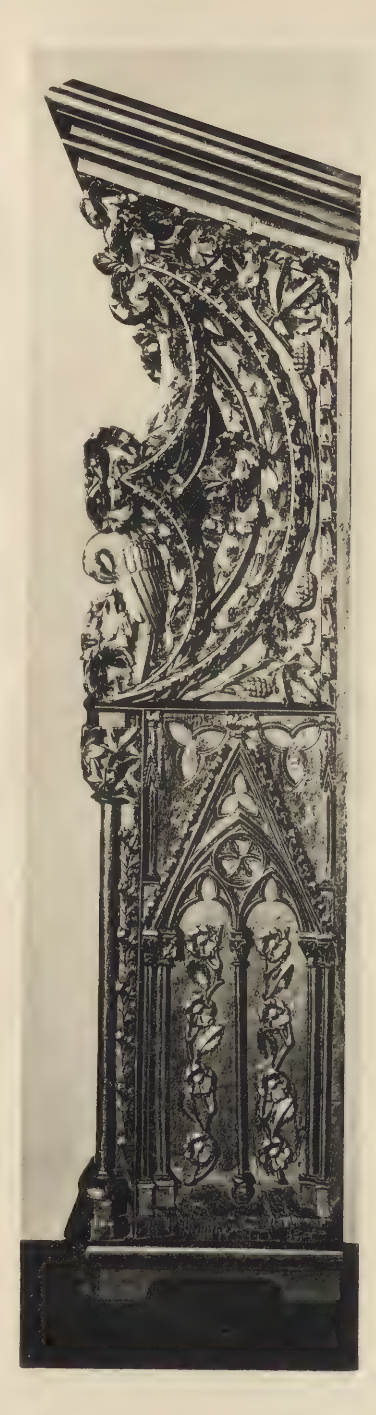


Taf. X



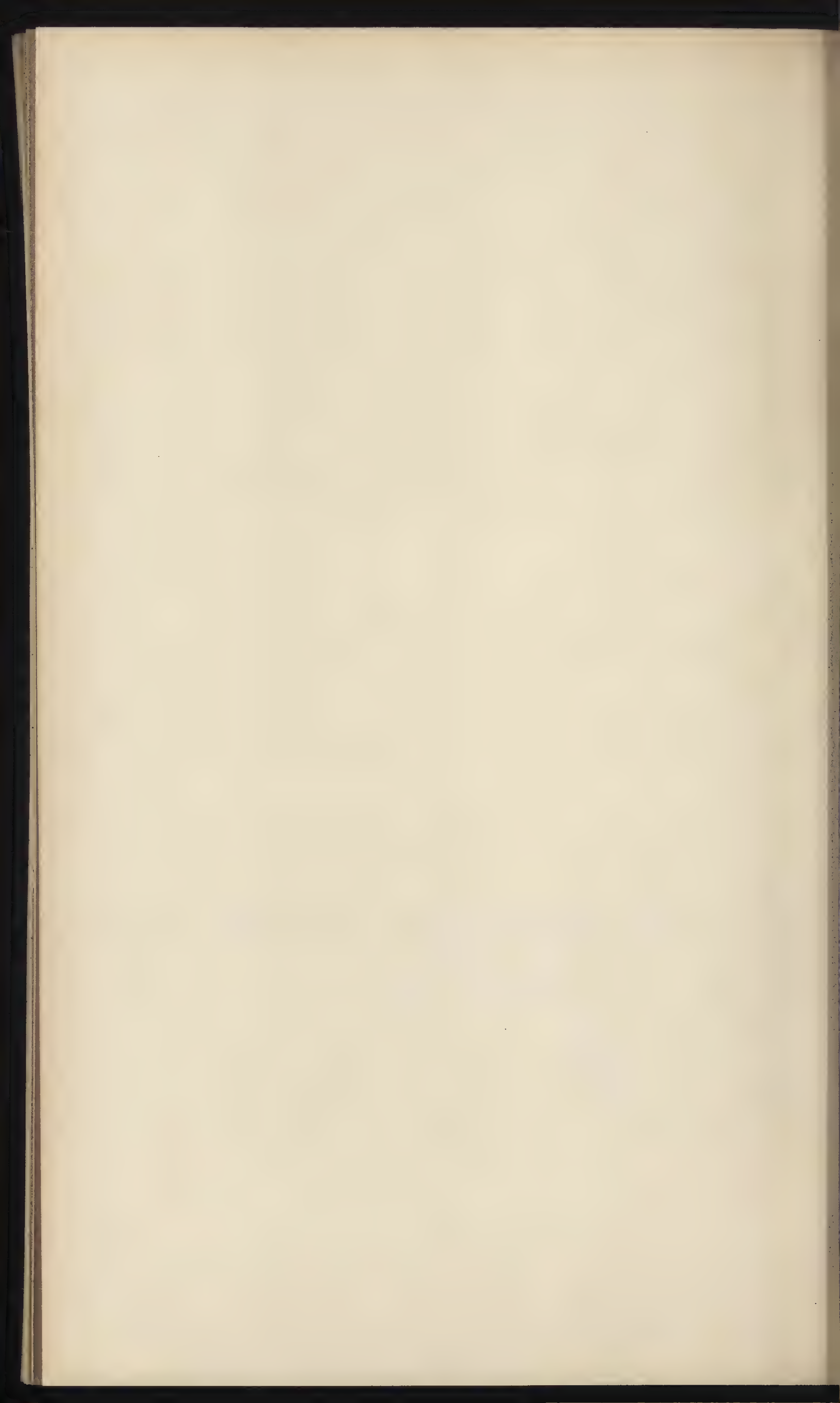
Berlin, Kunstgewerbemuseum.





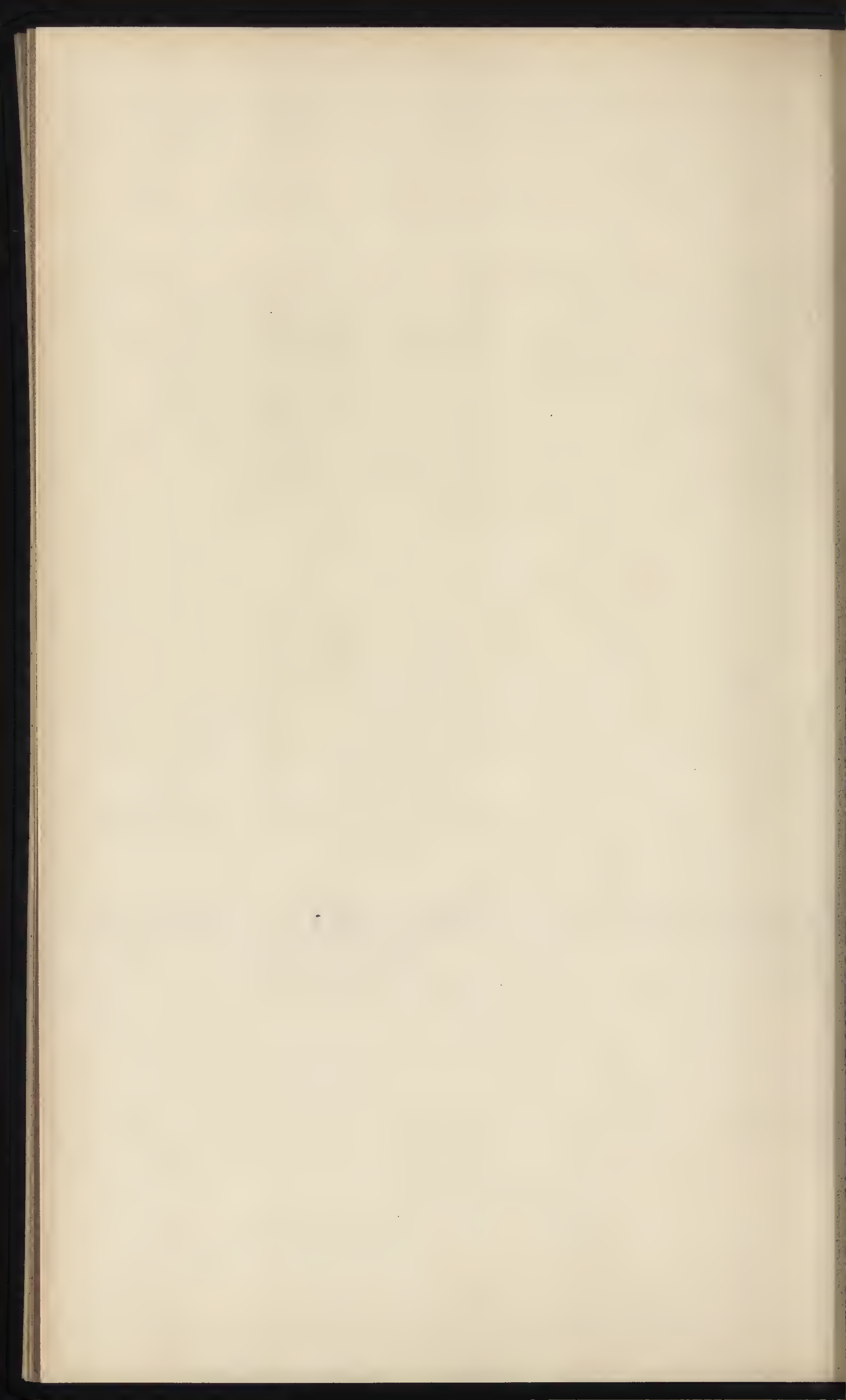


Berlin, Kunstgewerbemuseum.





Berlin, Kunstgewerbemuseum



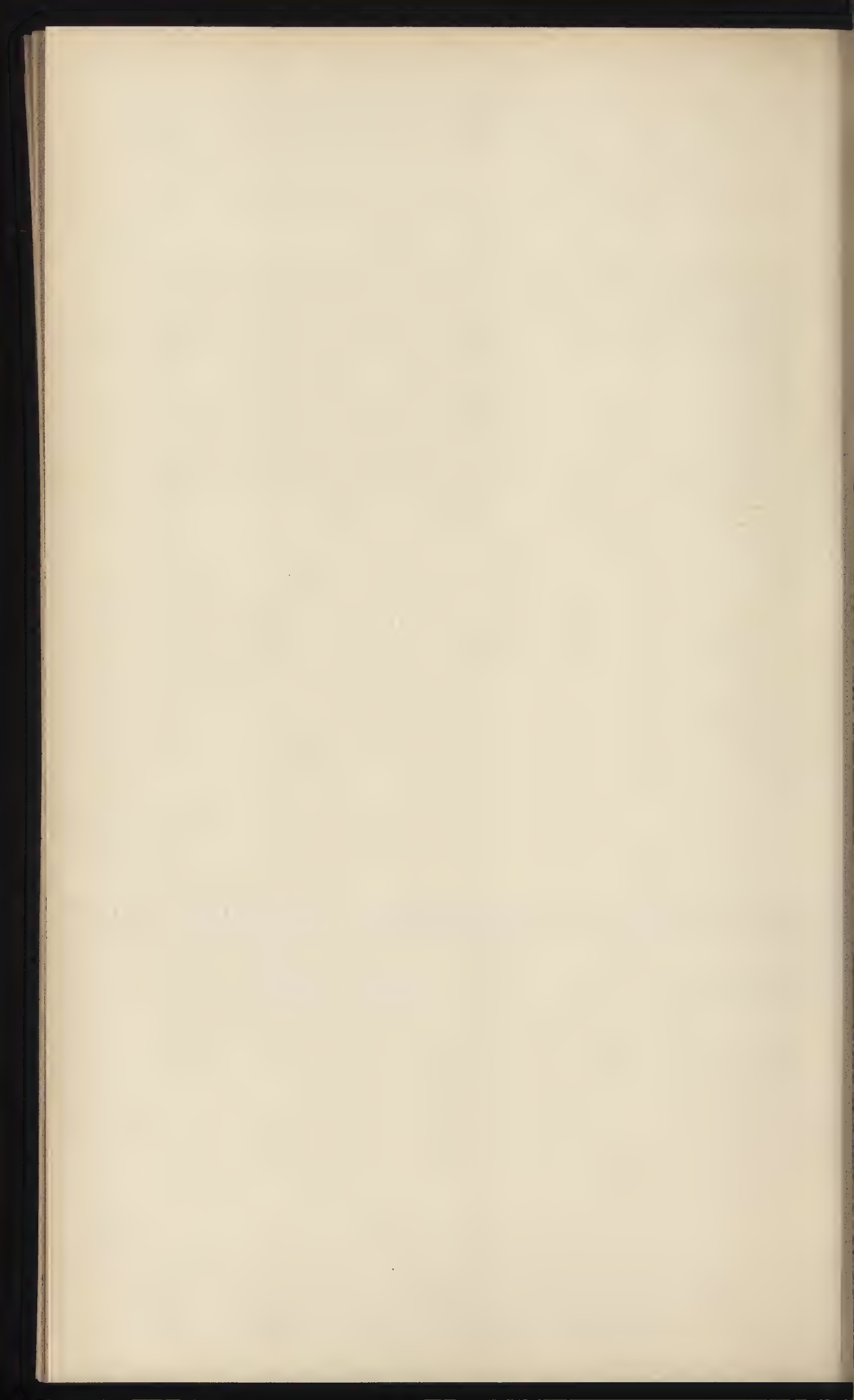
Taf. XIII.



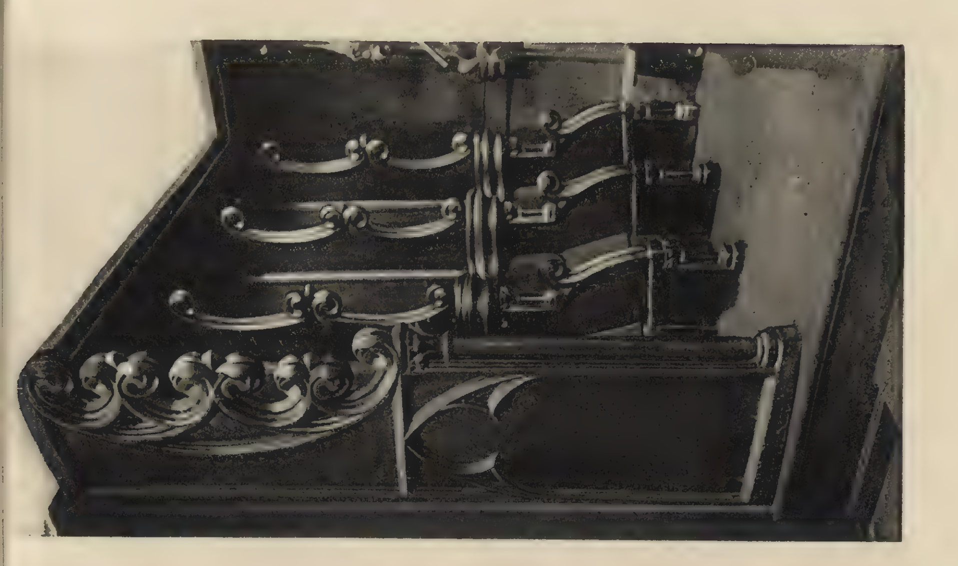


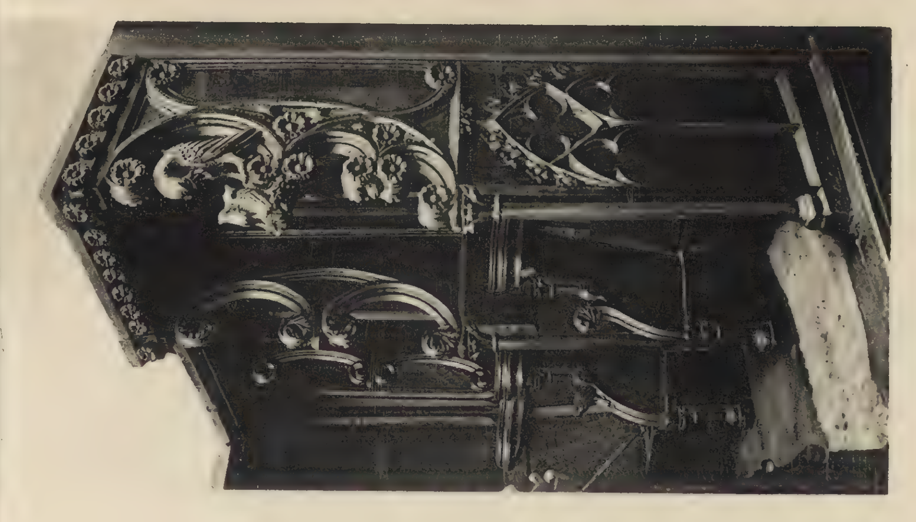


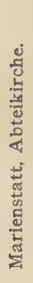




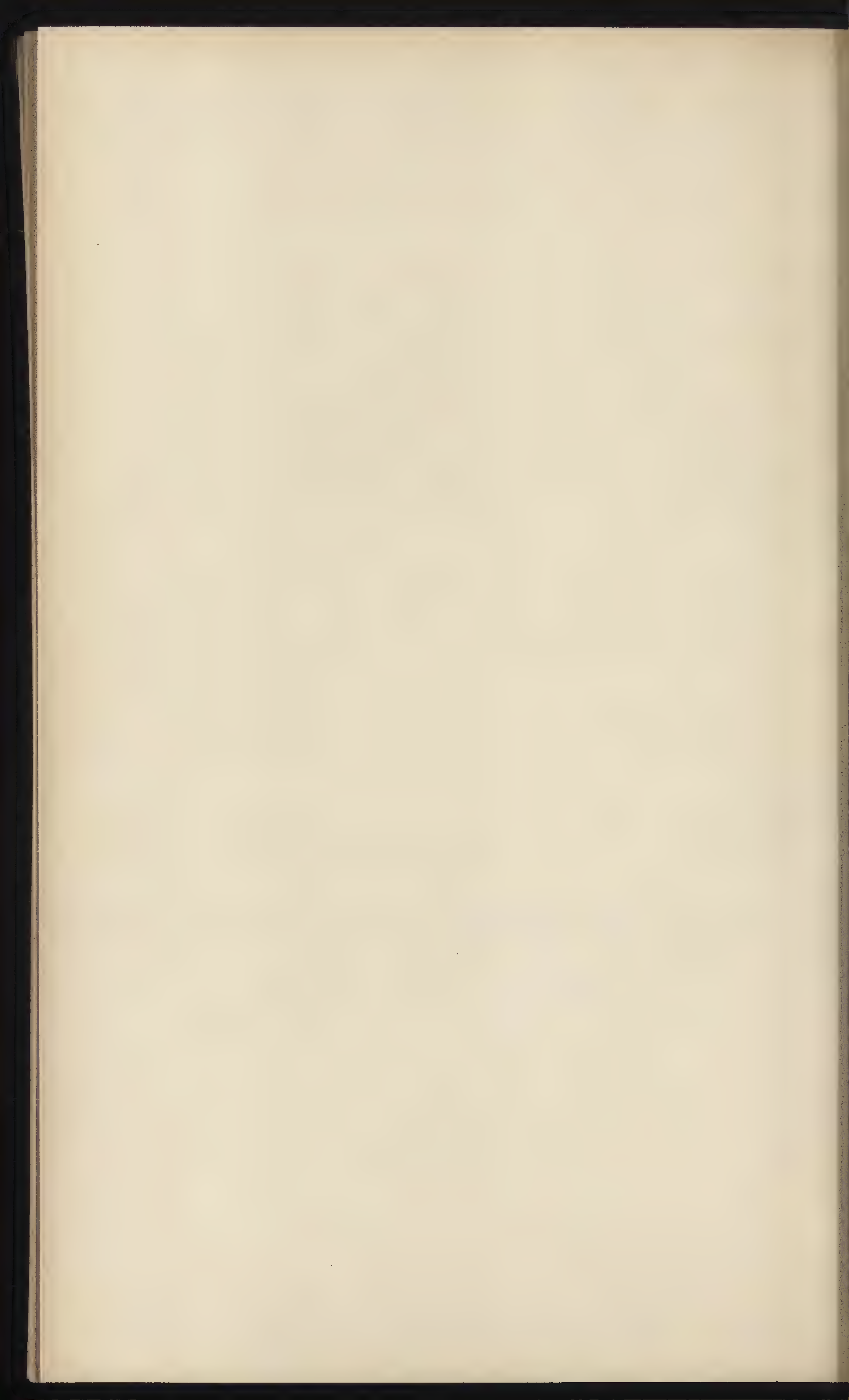
Taf. XIV

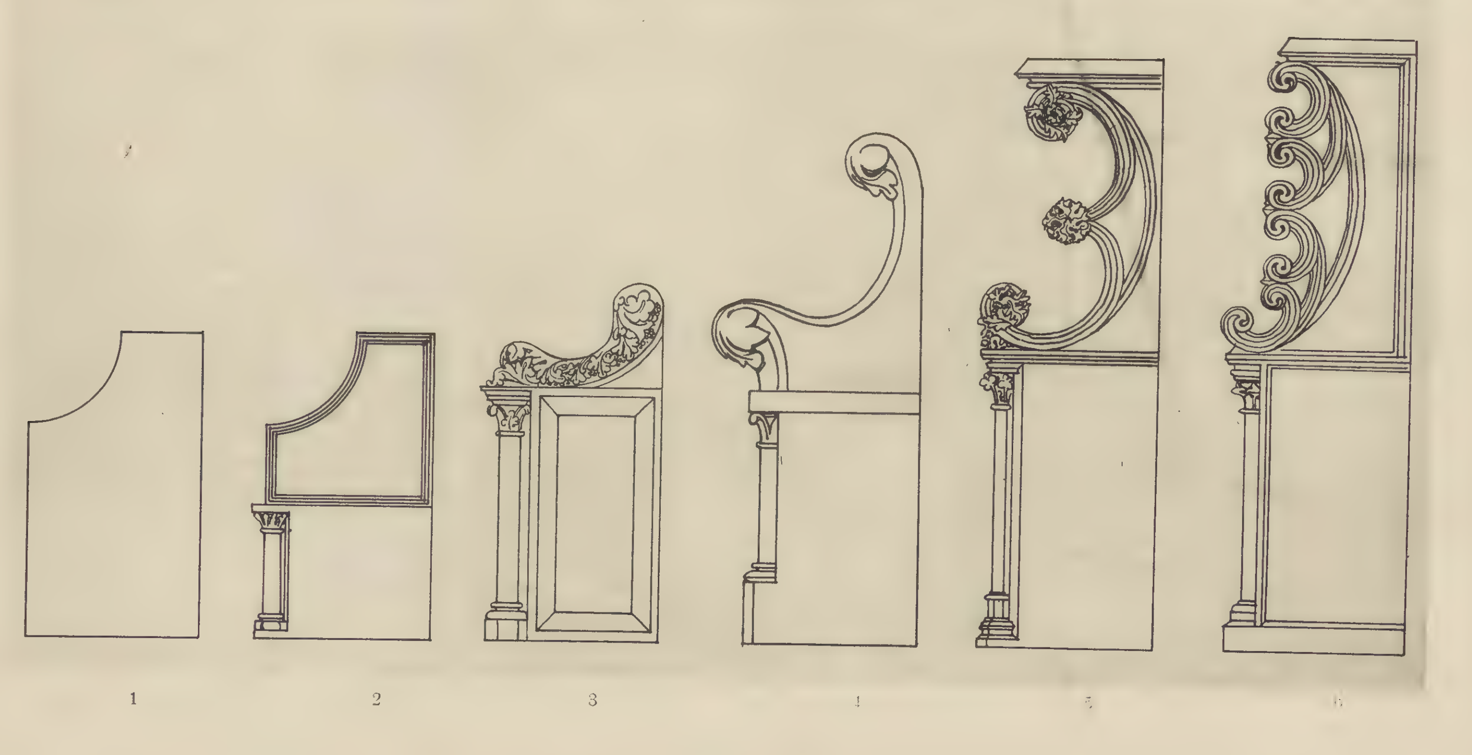




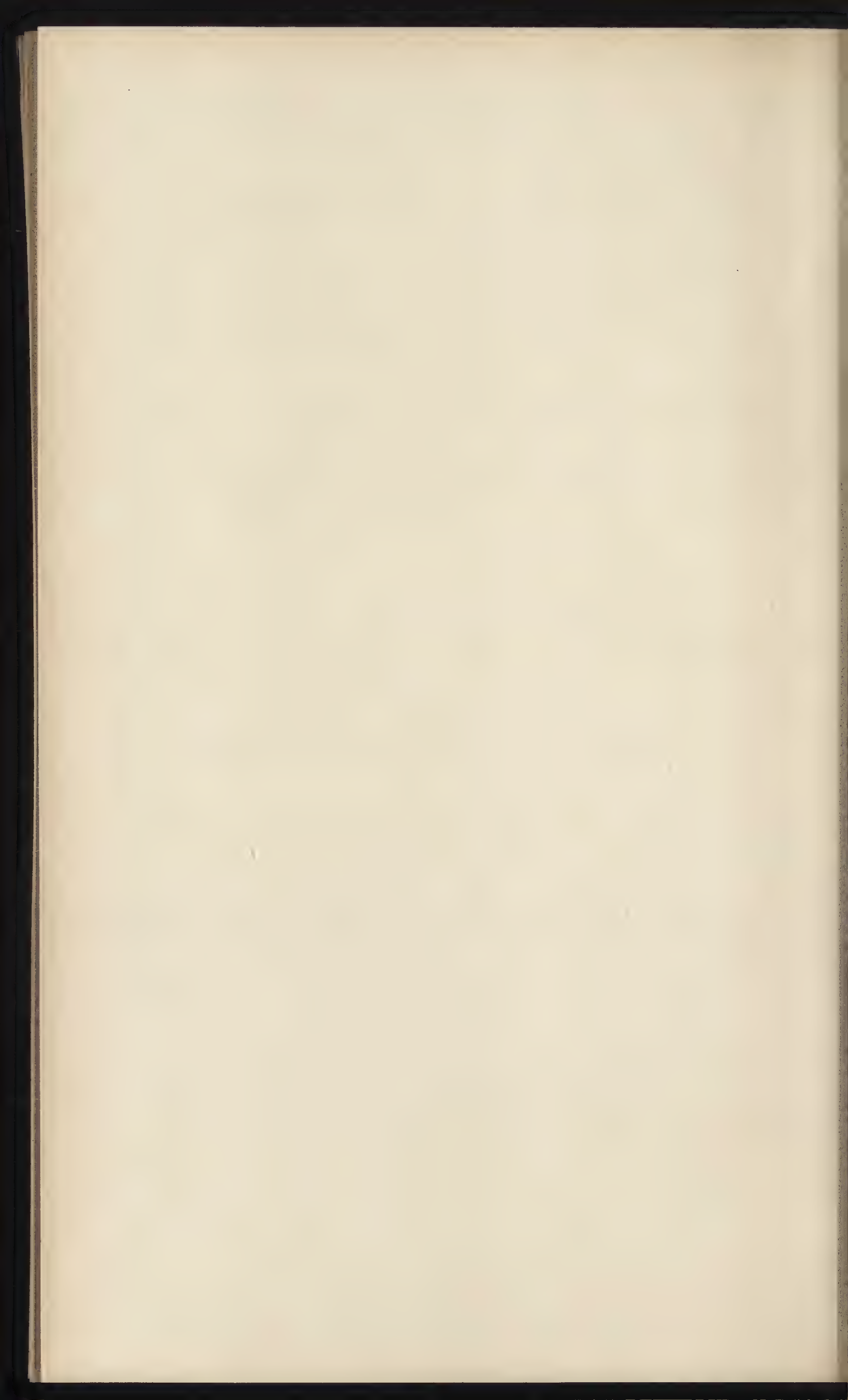


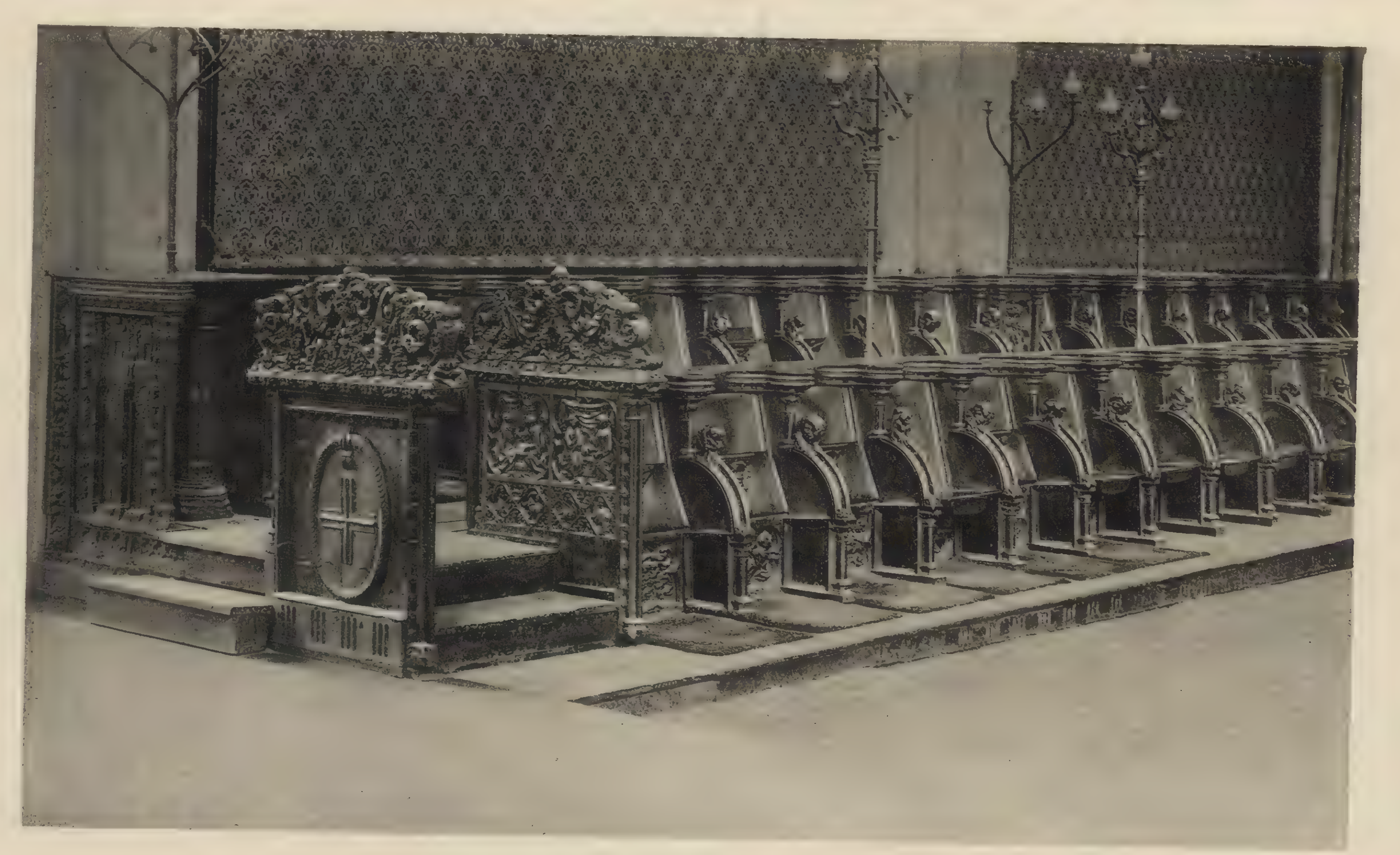
Marienstatt, Abteikirche.



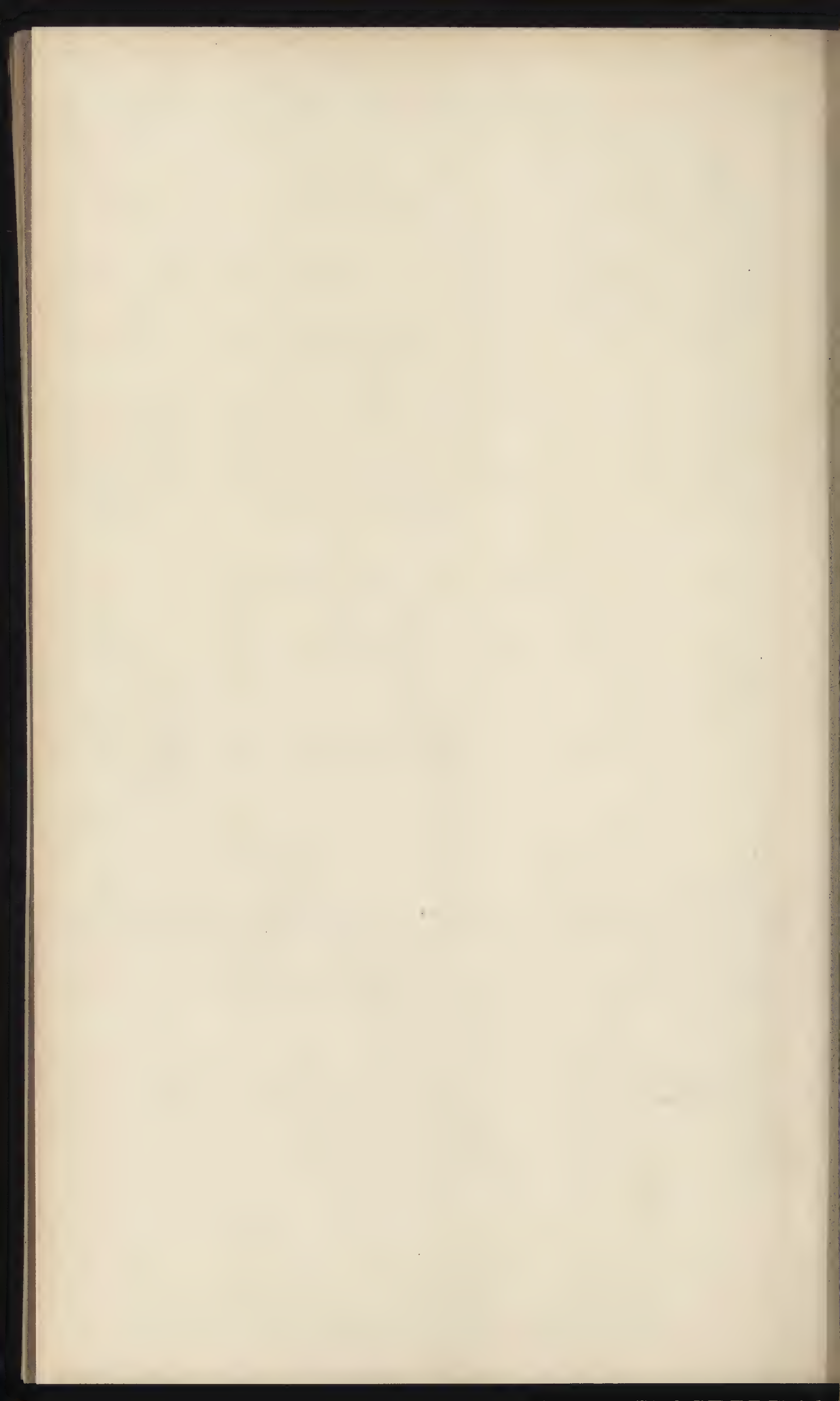


Entwickelung der Chorstuhlwange.



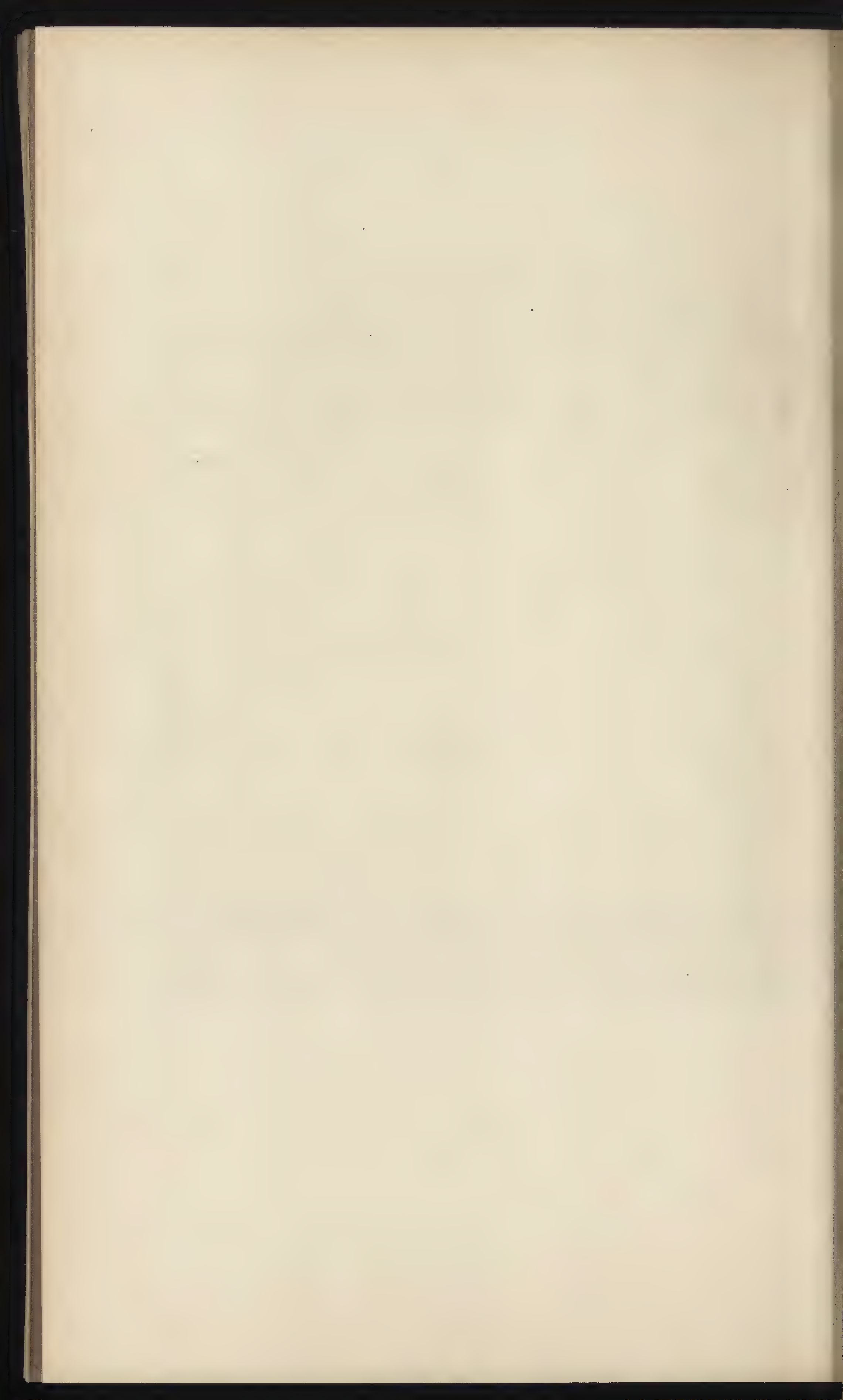


Köln, Dom.



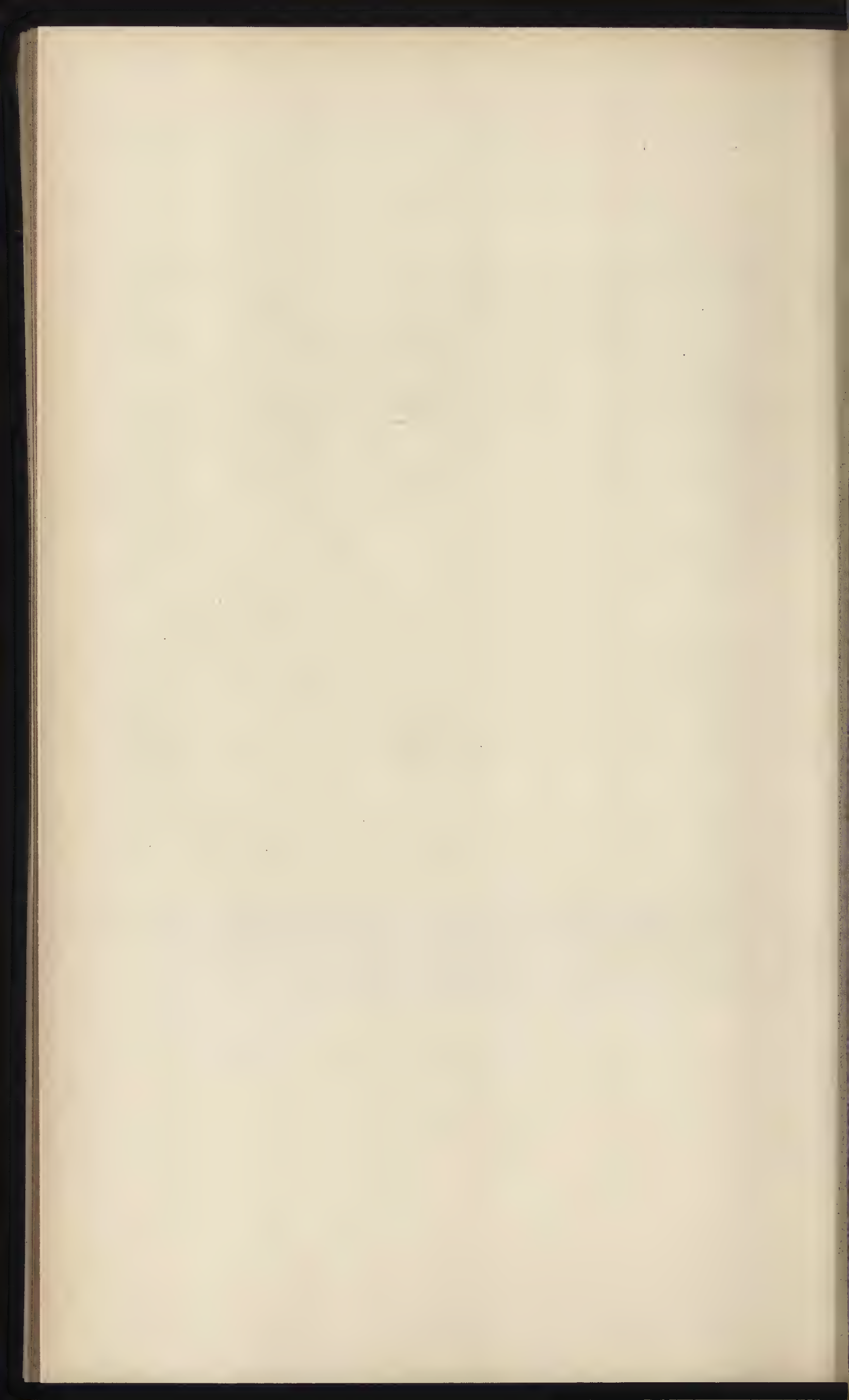


Köln, Dom.



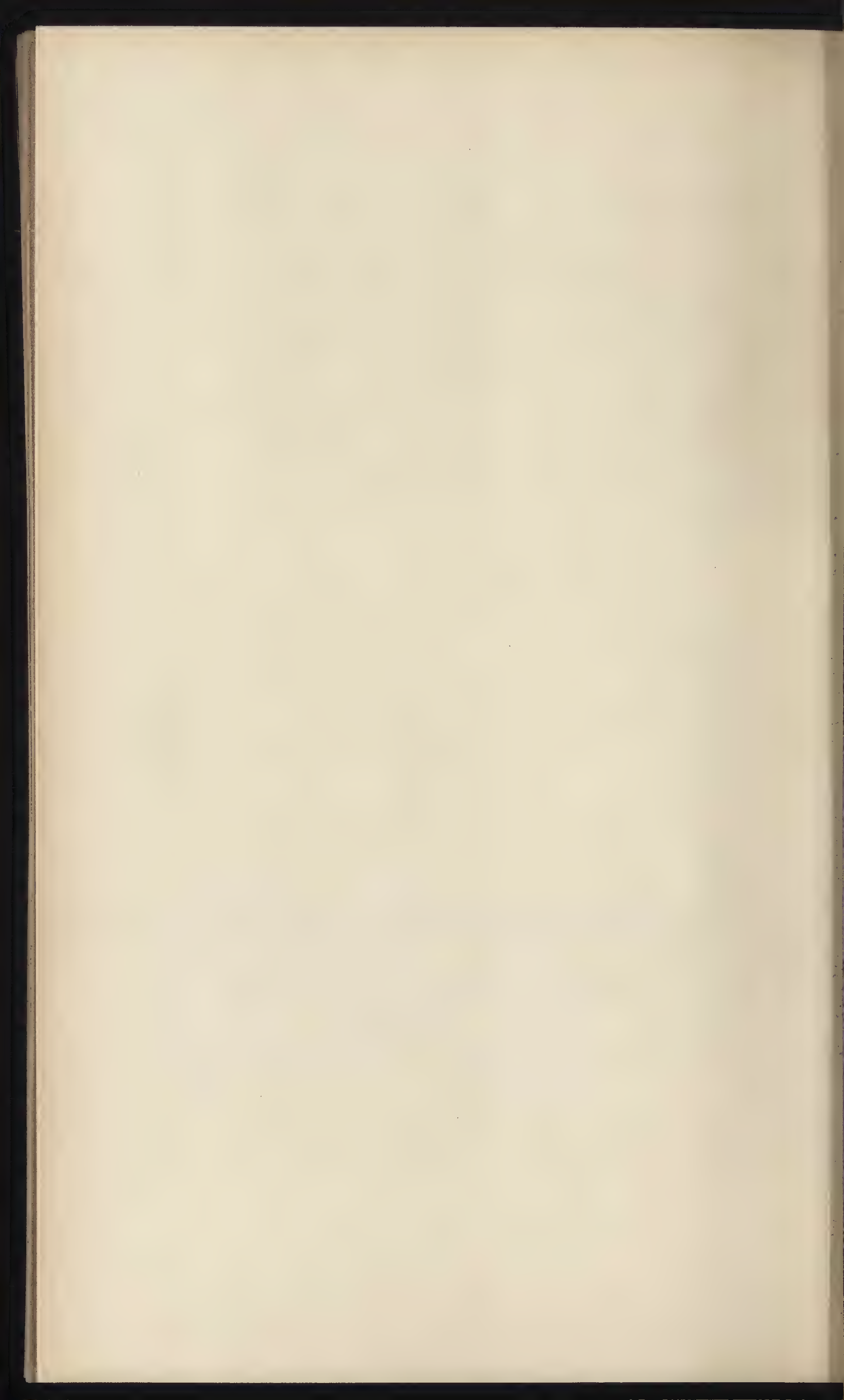


Köln, Dom.



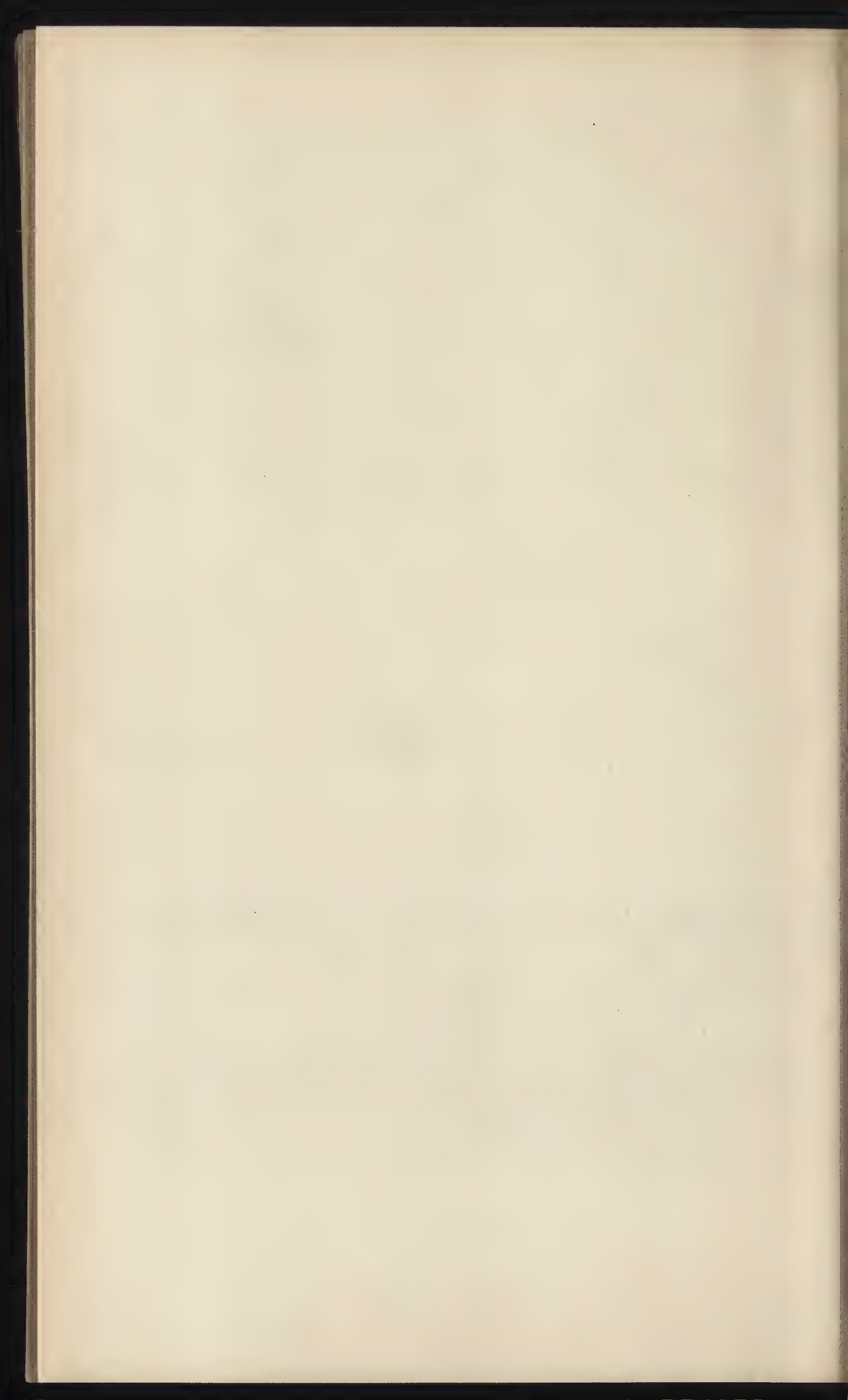


Köln, Dom.



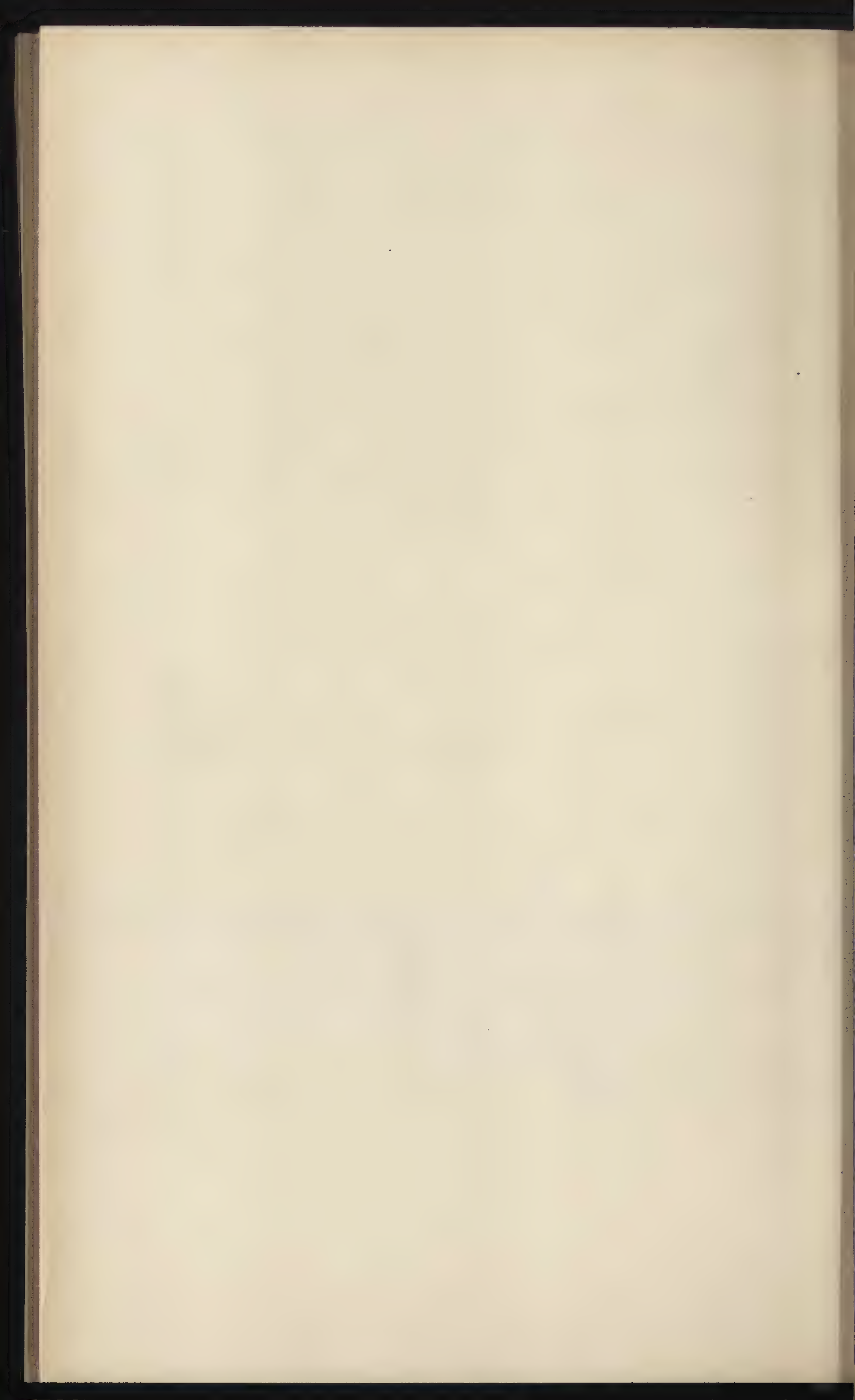


Köln, Dom.



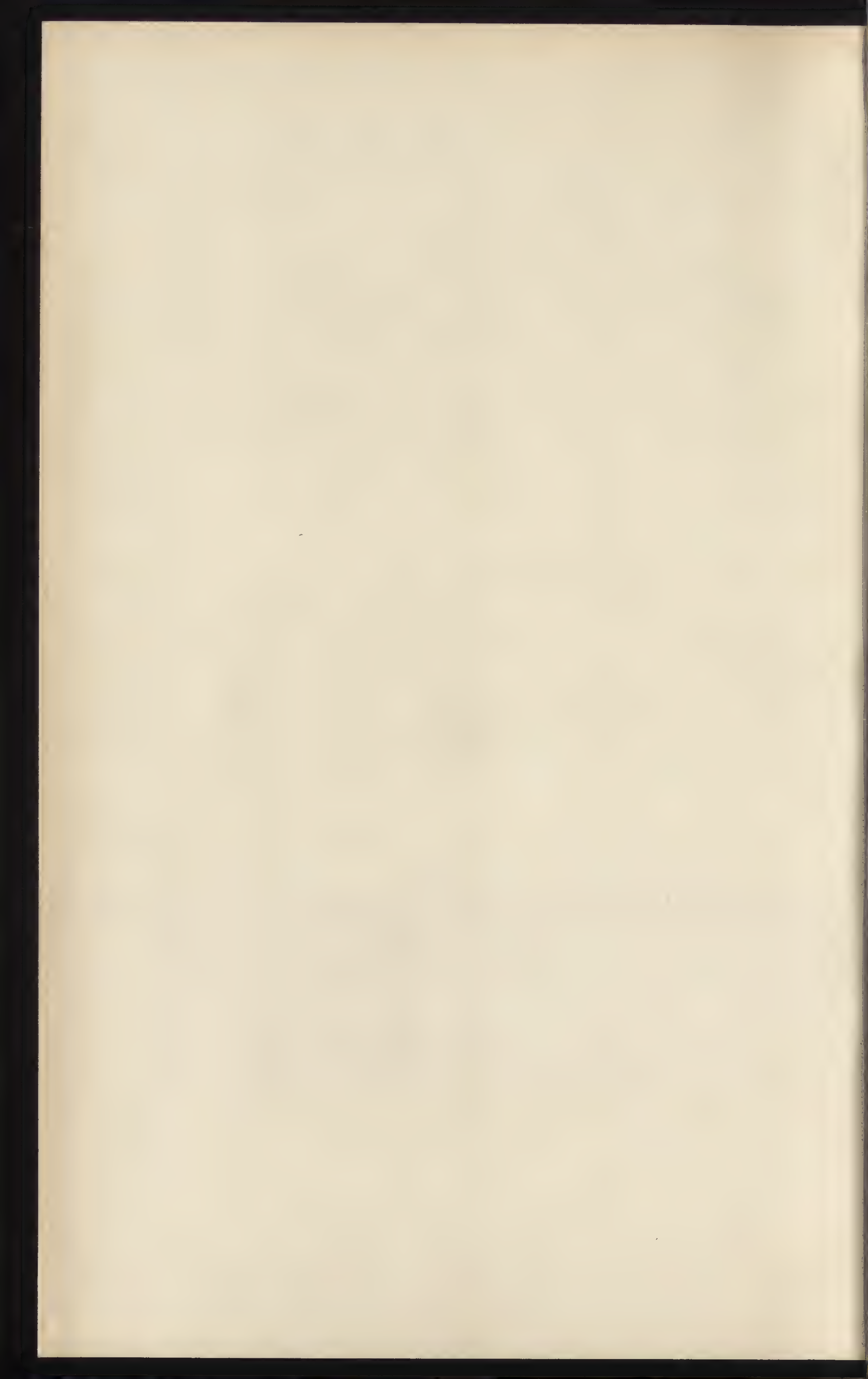


Köln, Dom.



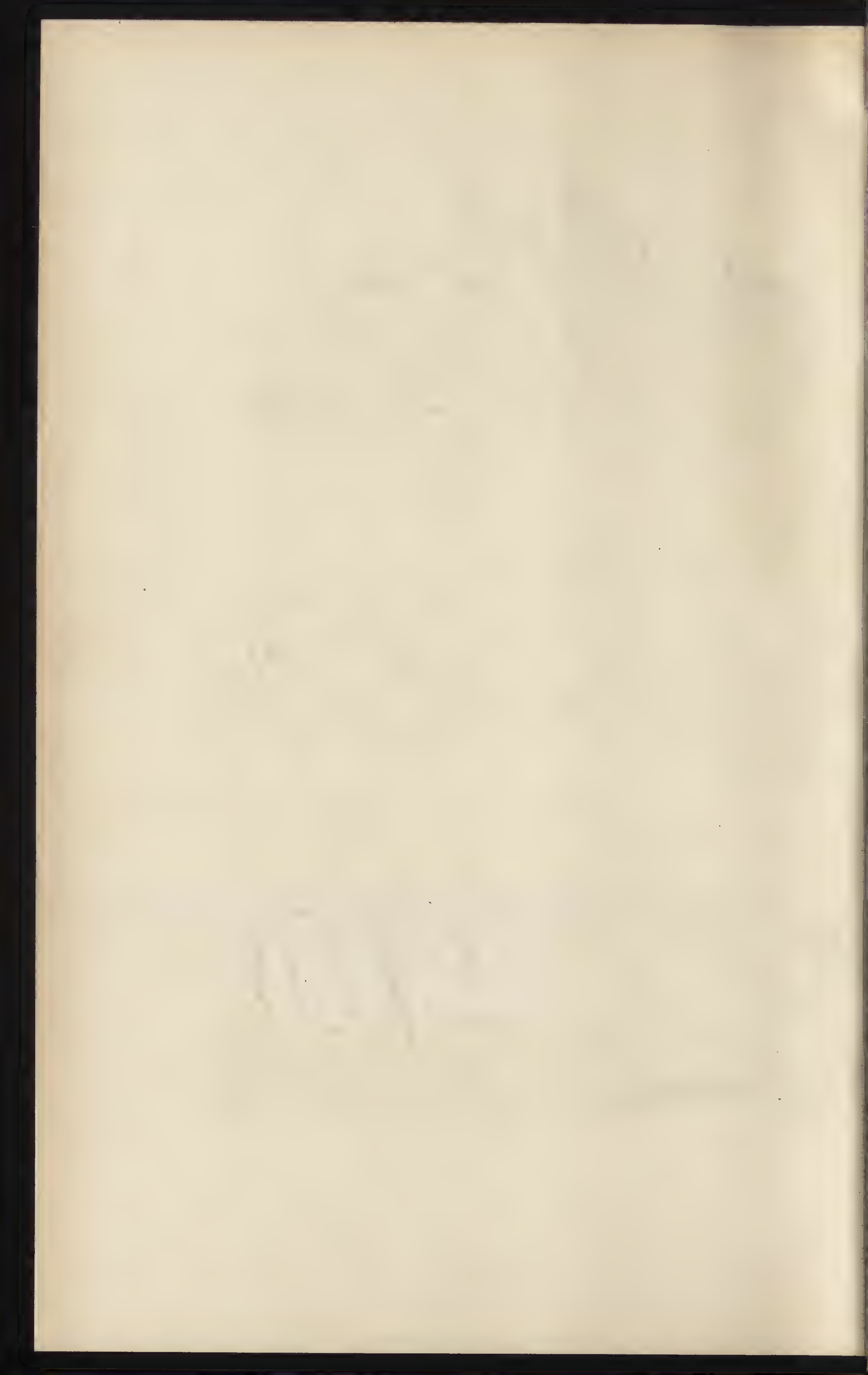


Köln, Dom.





Köln, Dom.

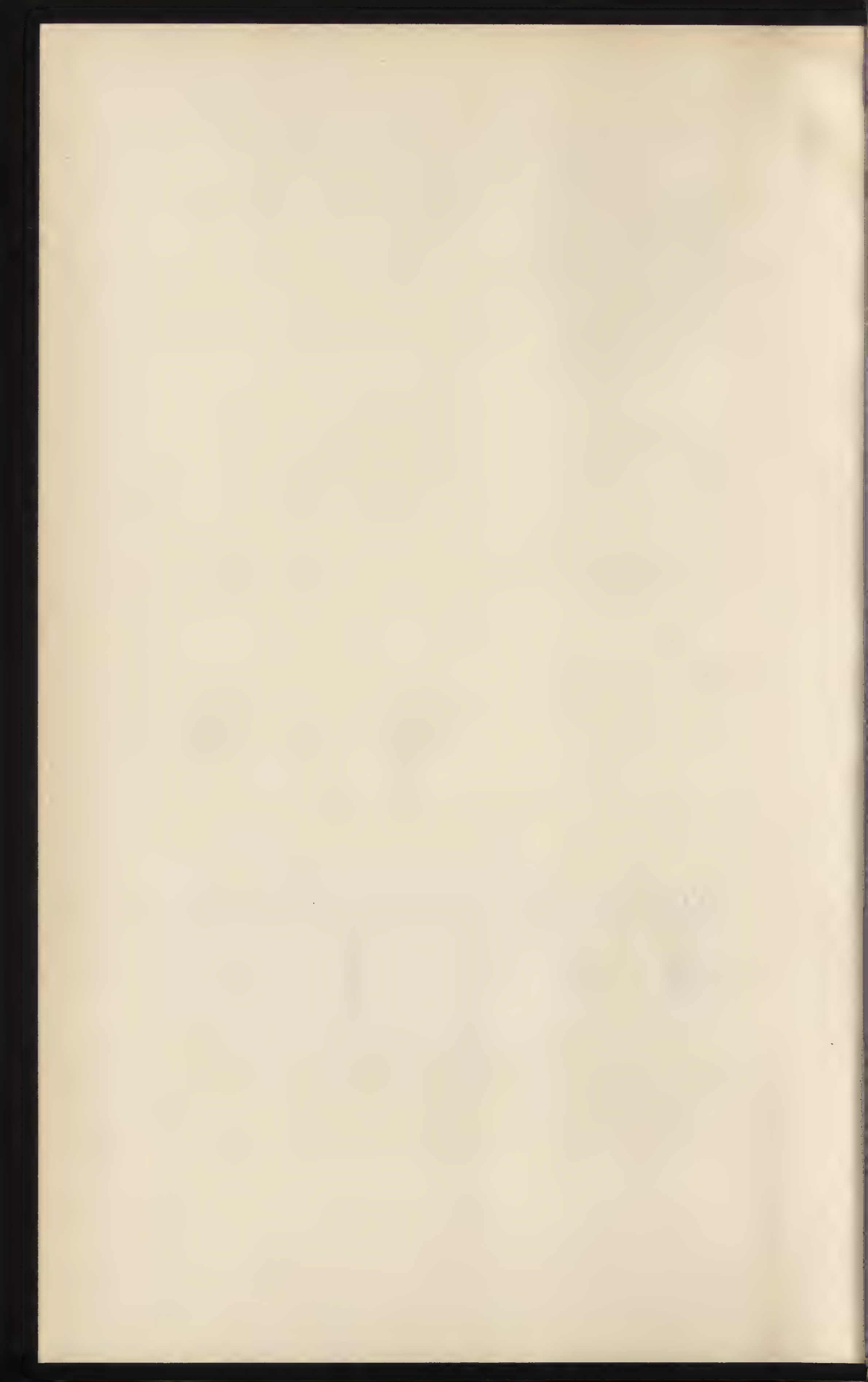








Köln, Dom.



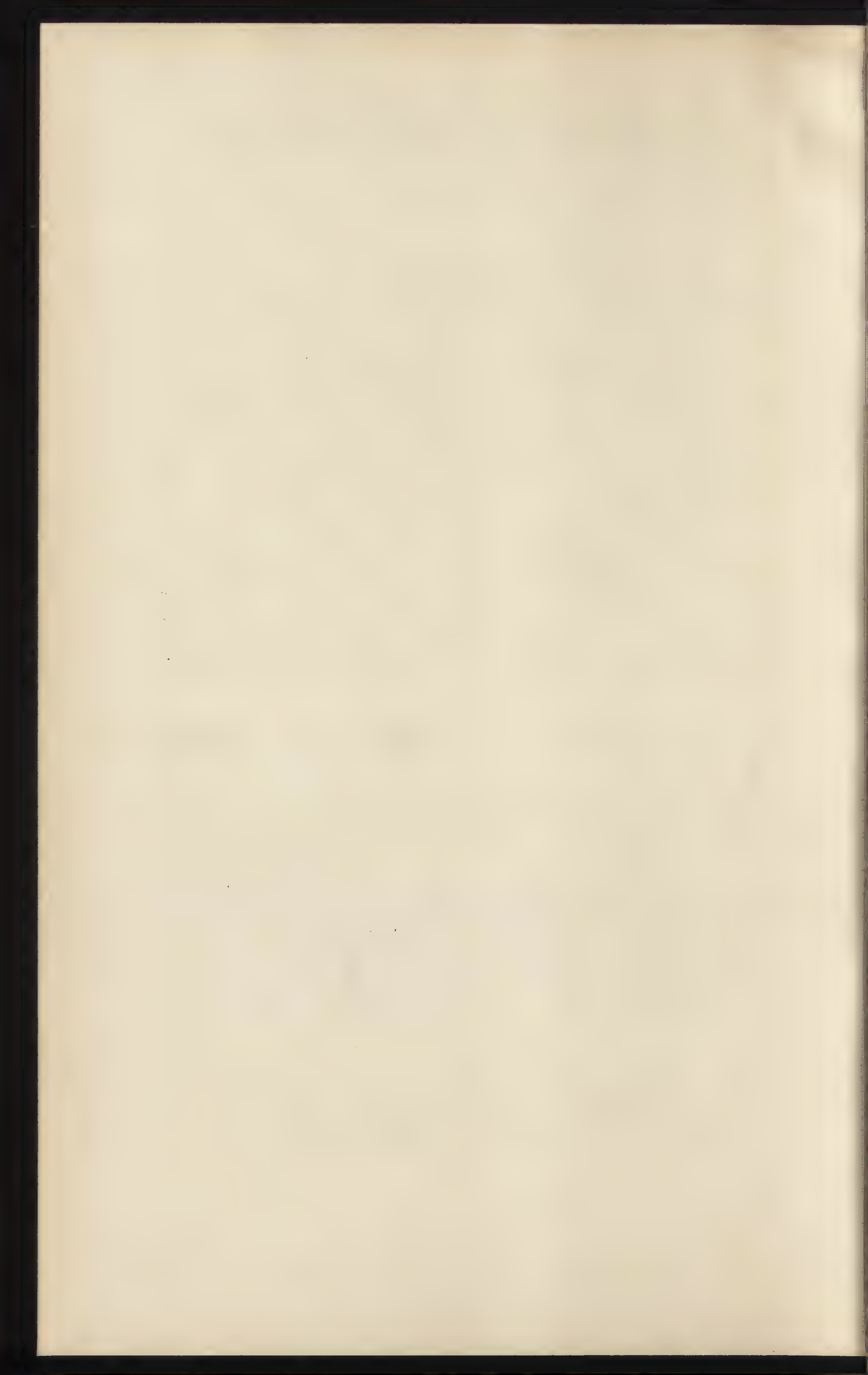
Taf. XXV





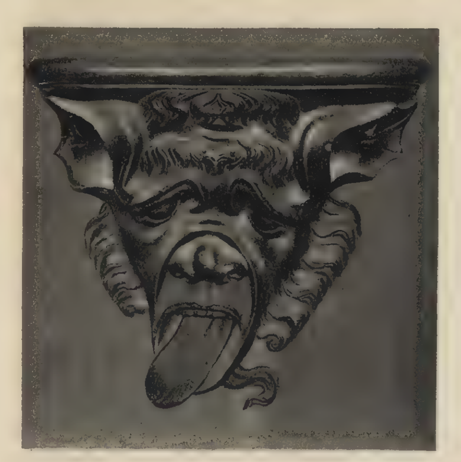


Köln, Dom.



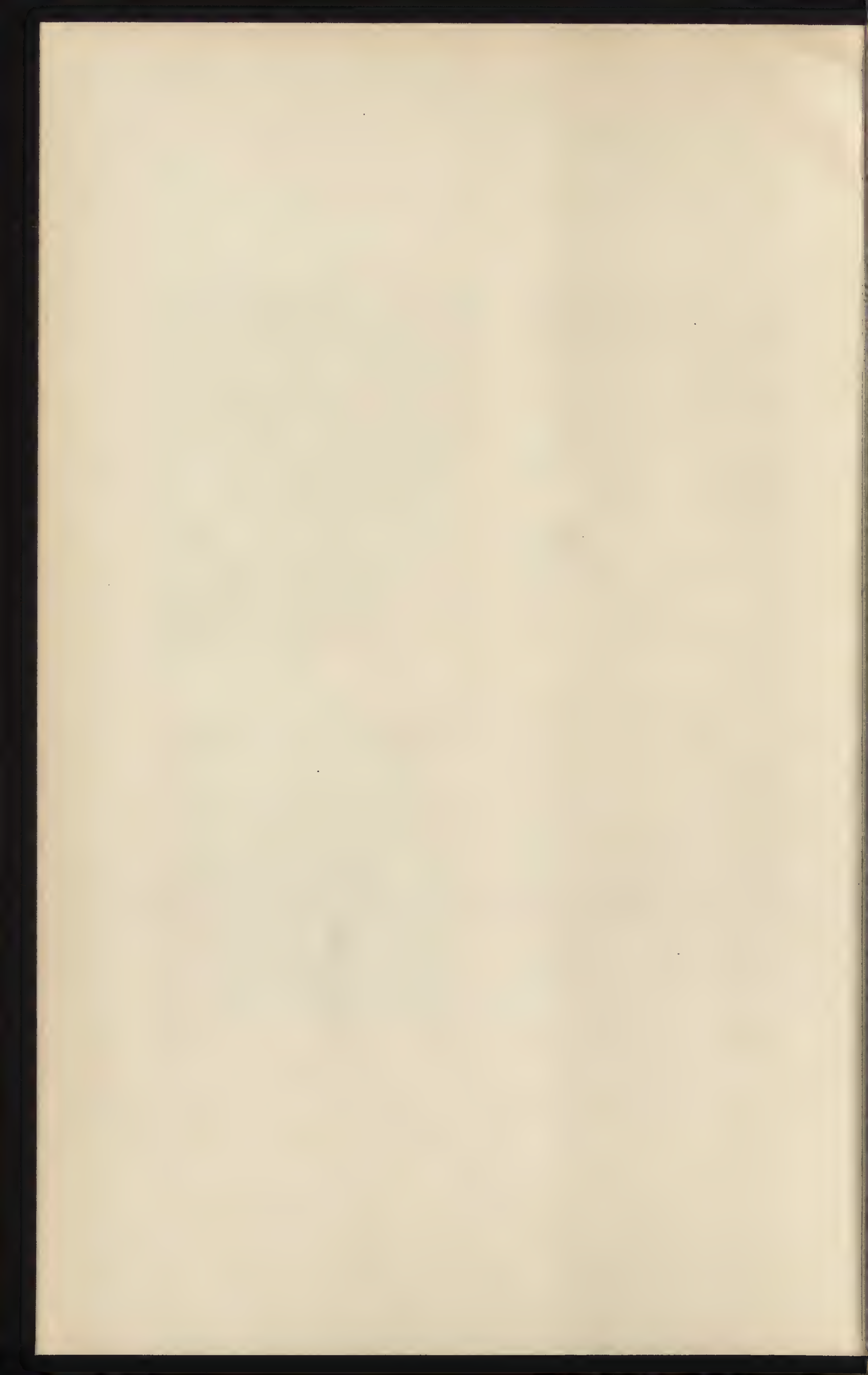








Köln, Dom.





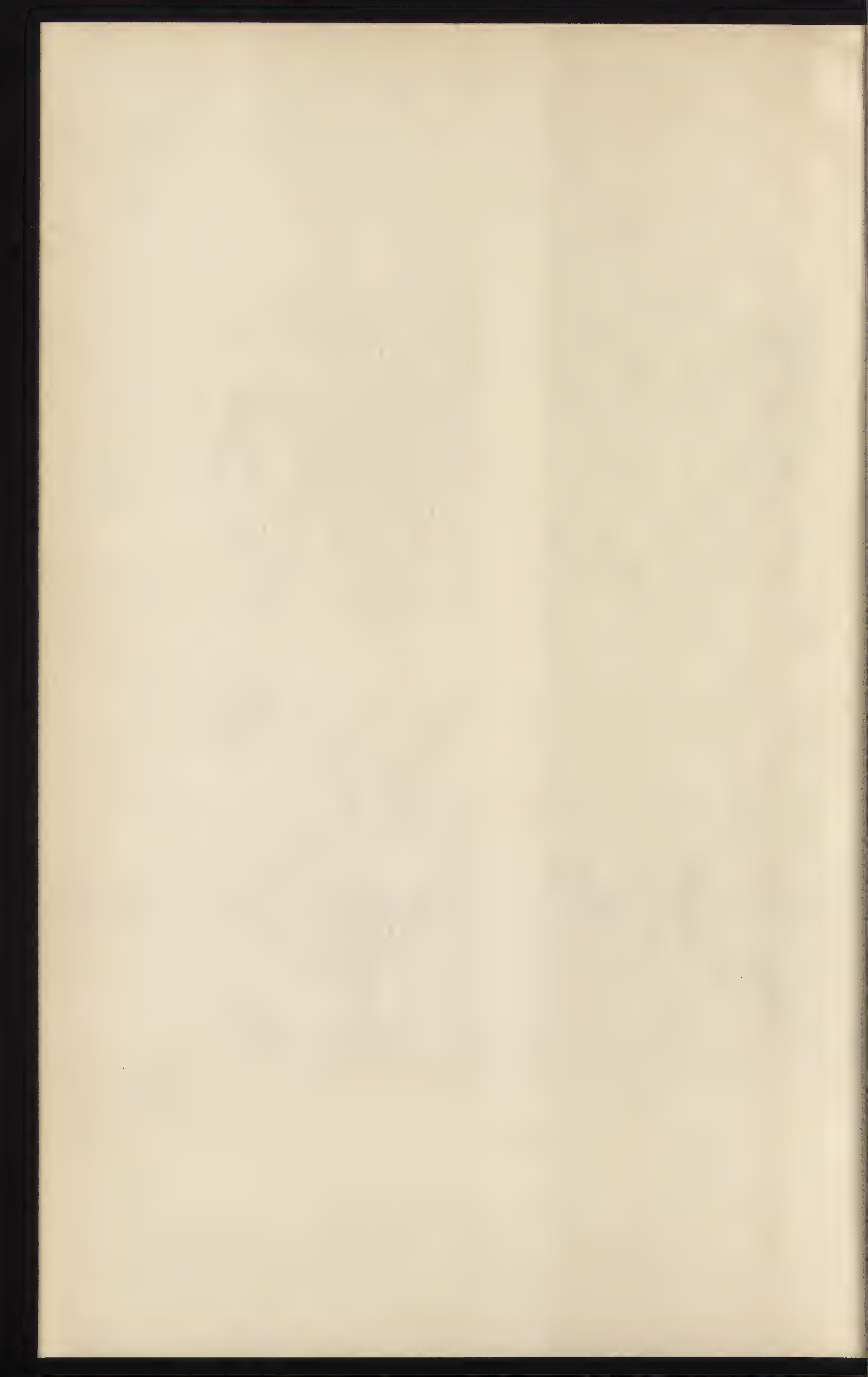








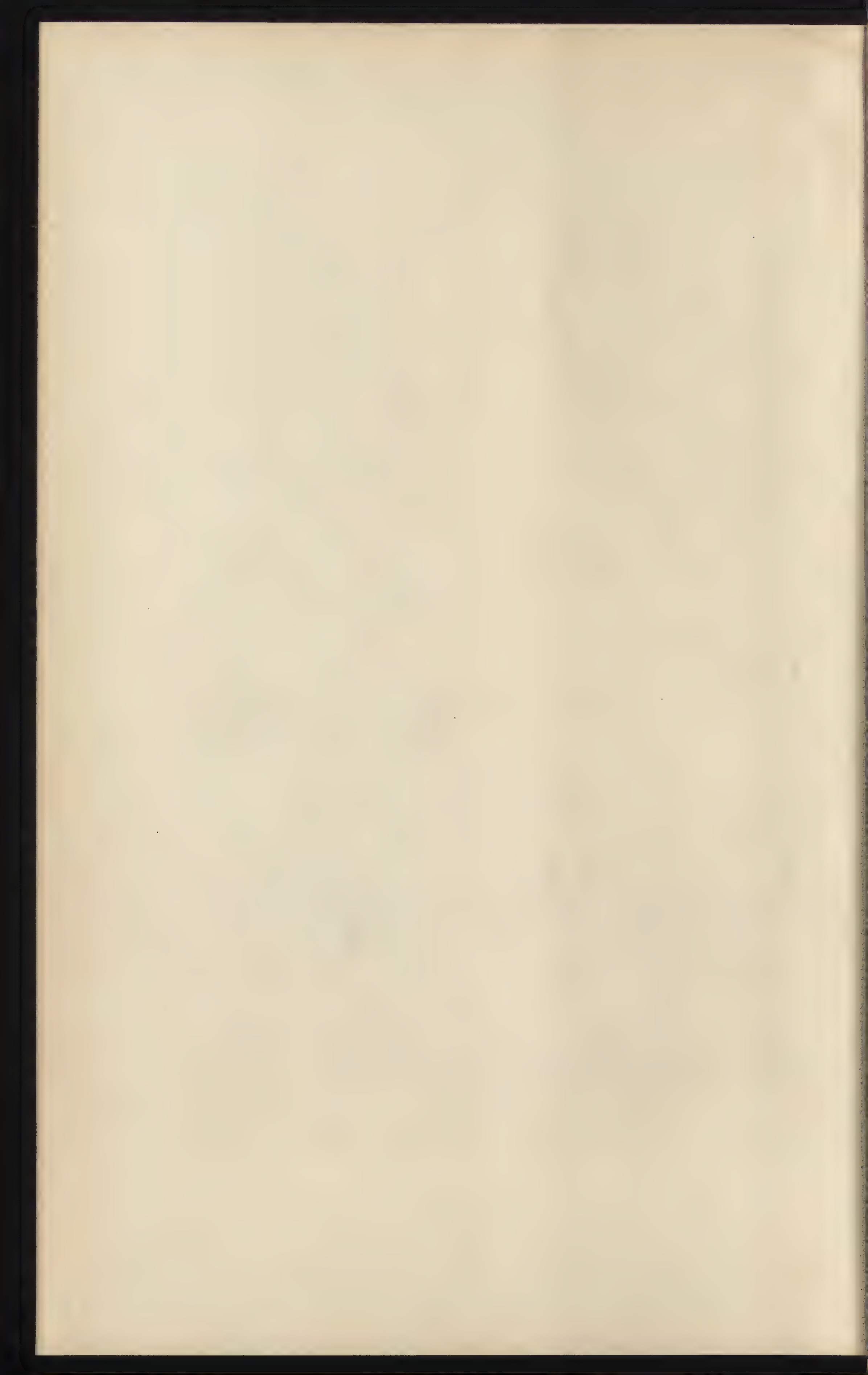
Köln, Dom








Köln, Dom.





Köln, Sammlung Oppenheim.

